

Dálný východ

Ročník XI
číslo 2
2021

Z obsahu

Shirin Neshat – Život mezi dvěma kulturami

BLANKA KISSOVÁ

Prvky orientalismu ve filmu Samotáři a jejich funkce

DAVID GRANT

Orientalismus ve filmových zpracováních legendy o Mulan

MARKÉTA KOKLAROVÁ

*Americké seriály a mytologické lišky:
komparace současných zpracování v rámci populární americké seriálové produkce*

MONIKA ABRHÁMOVÁ

Orientalismus v Jade Empire

RADEK PAZDERKA

Tokio Jokio (1943): Orientalismus ve službách válečné propagandy

JAKUB MARTINEC

Kolik je čínských kuchyní?

VÍT VOJTA

Zeleno-modrá krajinomalba a jej přeměny v současné čínské umění

KLAUDIA ĎURAJKOVÁ

*Sémantická analýza čínských monosylabických sloves vyjadřujících somatické funkce,
činnosti a stavy*

KAMIL HANÁK

Komentovaný překlad pátého svazku knihy Mencius

IVO PAJOREK

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., doc. Mgr. Ivona Barešová, Ph.D.

Adresa redakce:

Dálný východ
Katedra asijských studií,
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Třída Svobody 26
771 80 Olomouc
www.kas.upol.cz

Technická redakce: Jiří K. Jurečka

Obálka: Jiřina Václavá

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 2020 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 2021

OBSAH

ÚVODEM	5
Shirin Neshat – Život mezi dvěma kulturami	7
Blanka Kissová	
Prvky orientalismu ve filmu <i>Samotáři</i> a jejich funkce	16
David Grant	
Orientalismus ve filmových zpracováních legendy o <i>Mulan</i>	30
Markéta Koklarová	
Americké seriály a mytologické lišky: komparace současných zpracování v rámci populární americké seriálové produkce	44
Monika Abrhánová	
Orientalismus v <i>Jade Empire</i>	53
Radek Pazderka	
Tokio Jokio (1943): Orientalismus ve službách válečné propagandy	62
Jakub Martinec	
Kolik je čínských kuchyní?	73
Vít Vojta	
Zeleno-modrá krajinomalba a jej premeny v súčasnom čínskom umení	86
Klaudia Ďurajková	
Sémantická analýza čínských monosylabických sloves vyjadřujících somatické funkce, činnosti a stavy	103
Kamil Hanák	
Komentovaný překlad pátého svazku knihy <i>Mencius</i>	119
Ivo Pajorek	
RECENZE	
<i>Sün-c', tradičně Sün Kchuan</i>	130
Jan Beran	
Wiedenhof, Jeroen: <i>A Grammar of Mandarin</i>	133
Kamil Hanák	
Popis jednoho zápasu. Egon Bondy a <i>Tao-te-ting</i>	135
Jan Beran	
Rose, Heath: <i>The Japanese Writing System: Challenges, Strategies and Self-Regulation for Learning Kanji</i>	139
Patrick Kandrác	

Na paměť Jaromíra Vochaly, rodáka z obce Janovice-Bystré

Doc. PhDr. Jaromír Vochala, DSc. (1927–2020) byl přední evropský jazykovědec a znalec klasické a současné čínštiny. Jako pedagog Univerzity Karlovy vychoval několik generací českých sinologů, vytvořil řadu učebnic a také česko-čínské slovníky. Překládal čínskou literaturu, zejména nejstarší poezii a slavného básníka Čchü Jüana. Přelomové je jeho zpracování Konfuciova díla *Konfucius v zrcadle Sebraných výroků*, za které byl oceněn Akademií věd ČR. V roce 2017 mu ministr kultury udělil cenu Artis Bohemiae Amicis.

Mistr řekl: „Naplnění zásad lidskosti záleží zcela na nás – nebo by snad mělo záviset na druhých?“ 子曰：为人由己，而由人呼哉？

Sebrané výroky Konfuciovy, XII-1

S úctou rodina, žáci a spolek Sinoskop, z.s., zima 2020–2021

ÚVODEM

*Kupředu jdeme, je-li vhodná chvíle/ Vhodná-li chvíle, jdeme zase zpět/
Při kterémkoliv nás tak vidím díle:/ Ne dobří, zlí ne. Něco uprostřed.*

Viktor Dyk

Žijeme opravdu ve zvláštní době, kdy nedokážeme jasně rozlišit, co je realita a co fikce. Jako bychom se propadali do snového světa Isabel Allende (1949), neteře chilského prezidenta Salvadora Allendeho (1908–1973), z jejího *Domu duchů*, kde jsou hranice mezi naším a oním světem stěží postižitelné. Přitom právě pro akademika by taková distinkce neměla být nesnadná: analýza relevantních dat přece jasně dokazuje nebo naopak vyvrací naše tvrzení. Bohužel se někteří naši kolegové dopouštějí toho, že nahlíží realitu čistě prostřednictvím emocí, které ale v badatelském uvažování o světě nemají co dělat. Tyto city, jejichž zdrojem je často mediální, tedy nikoliv akademický prostor naší vlasti, pak formují „diskurs“, jenž se za každou cenu snaží vnutit Okcident Orientálcům, kteří s globalizačním tlakem západní společnosti mají hluboké a nesmazatelné zkušenosti zejména z období kolonialismu. Nemyslím si, že by takový postoj k badatelské otázce byl správný.

I proto se redakce v jubilejním dvacátém čísle našeho časopisu opět rozhodla věnovat především, tentokrát však nikoliv bezvýhradně, otázce orientalismu, jako pohledu Západu na Východ, v interpretaci doktorandů zabývajících se na filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci studiem kulturní antropologie, či jazyků a kultur Číny a Japonska. Zahajujeme je tak studií **Blanky Kissové** věnované tvorbě íránské vizuální umělkyně Shirin Neshat (1957), která se mimo jiné zabývá postavením žen v muslimské společnosti. Zároveň se snaží zachytit i „saidovský komplex“ složitého postavení osoby rozpolcené mezi Východem a Západem jako oblastmi, které se navíc v krátkém čase velice rychle mění. Následující dva texty **Davida Granta**, respektive **Markéty Koklarové**, se věnují orientalismu v kinematografii: první z nich českému filmu *Samotáři* (D. Ondříček 2000), druhý filmovým zpracováním čínské legendy o dívce *Mulan*, jenž předstírá, že je muž, aby tak mohla zastoupit svého otce ve vojenské službě. Audiovizuálními díly se ostatně zabývá i **Monika Abrhámová**, která se na materiálu amerických televizních seriálů koncentruje na obraz lišky v asijské mytologii. Záznamovým médiem blízký, ačkoliv ve vztahu k divákovi spíše aktivním, je i příspěvek **Radka Pazderky**, který popisuje prvky orientalismu v počítačové hře *Jade Empire*. Tuto iniciální část uzavírá text **Jakuba Martince**, jenž si všímá využití orientalismu ve službách japonské válečné mašinérie za druhé světové války. Bezprostředně za ním následuje příspěvek sinologa **Víta Vojty**, který se analyticky zaměřuje na jednu z nejvýznamnějších oblastí čínské kultury, ne-li vůbec tu nejvýznamnější, tj. na kulinářství. V textu doktorandky **Klaudie Ďurajkové** se jeho autorka zamýšlí nad současnou čínskou krajinomalbou. Konečně **Kamil Hanák** představuje svůj příspěvek k chápání významové analýzy čínských

sloves. Toto číslo pak uzavírá komentovaný překlad pátého svazku knihy *Mencius*, jehož autorem je **Ivo Pajorek**.

V podivném covidovém „vzduchoprázdnu“ nás v červnu 2020 nenápadně, o to však bolestněji, navždy opustil náš učitel doc. PhDr. **Jaromír VOCHALA**, DSc. Jak velice trefně poznamenala u příležitosti jeho šedesátých narozenin jedna nejmenovaná kolegyně: „Studenti sinologie dr. Vochalu poznali nejlépe jako pedagoga, který jim otevřel cestu k tajům čínského písma a čínské řeči. Poznali ho jako laskavého učitele, který vždy kladl důraz na to, aby ke studiu čínštiny přistupovali především jako k lingvistickému problému, a učil je chápat čínský jazyk v širších obecných souvislostech. Podařilo se mu tak vychovat řadu mladých sinologů, kteří dnes s úspěchem využívají znalostí získaných během studia na filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze.“ I proto patří můj dík Vítu Vojtovi, jehož prostřednictvím a významným nejen hmotným přispěním vznikla pamětní deska umístěná na restauraci U Toflů v rodišti docenta J. Vochaly v obci Janovice-Bystré, kterou v deštivém nedělním odpoledni 29. srpna 2021 odhalil za přítomností rodiny a přátel ministr kultury České republiky Lubomír Zaorálek.

David Uher
v Olomouci, 7. listopadu 2021

SHIRIN NESHAT – ŽIVOT MEZI DVĚMA KULTURAMI

Blanka Kissová

Abstrakt: Možnosti vyobrazování lidského těla, stejně jako jeho pojetí, disciplinace a omezování je např. dle M. Foucaulta či B. S. Turnera odrazem společenských norem. Pochopením těla jako objektu i konstruktů sociálních mechanismů, je možné porozumět konkrétní společnosti, její struktuře a institucím, (meta)narativům, s kterými pracuje. Východiskem pro porozumění je přitom dialog, jehož základem by mělo být vyjasnění si výchozích pozic. Jinak řečeno, pro objektivní výzkum a interpretaci dat je potřeba (sebe)reflexe a přiznání si vlastních východisek, která mohou způsobovat zkreslení, subjektivní interpretaci získaných dat. Je nutné naslouchat hlasu těch, které „zkoumáme“, důležitý je emický přístup a nutnost nahlížet a interpretovat jevy v kontextu toho, jak jim rozumějí ti, které zkoumáme. L. Abu-Lughod se tak například ve svém textu ptá, zda skutečně potřebují muslimské ženy, aby je „západ“ zachraňoval. A poukazuje na paradoxy „osvobození“ muslimských žen, které nezdá se neodrážejí potřeby žen samotných, jako spíše narativy a potřeby západních vědců, vědkyň, aktivistů, aktivistek apod. Ve své práci se budu věnovat tvorbě iránské umělkyně Shirin Neshat, která se mimo jiné věnovala zachycení muslimských žen. V Íránu Neshat vystavovat nesmí, západními autory a autorkami je její výpověď často zpochybňována, respektive jí je vyčítán orientalismus a podporování stereotypů. Shirin Neshat samu sebe nepovažuje za aktivistku, v poskytnutých rozhovorech předkládá širší, plastičtější obraz postavení muslimské ženy ve společnosti. Zároveň se ve svém díle snaží zachytit obtížné postavení osoby rozdělené mezi dvě kultury, které se obě v průběhu času proměňují.

Klíčová slova: fotografie, transnacionalismus, orientalismus, muslimky, Írán

Úvod

Na umění mě vždy fascinovala jeho symboličnost, nejednoznačnost či mnohoznačnost, skutečnost, že interpretace většinou odráží naše vlastní zkušenosti, rozpoložení, znalosti, stereotypy, předsudky, přání, momentální náladu. Umění je pole plné významů, otevřeným dialogem. Popis jednotlivých prvků na obrazech, fotografiích, performancích apod. je vždy výsledkem toho, co si divák z rozhovoru odnáší. Zároveň však odráží schopnost naslouchat, pustit ke slovu autora či autorku, akceptovat jeho pojetí, diskutovat s ním, ale nesnažit se ho překřičet. Pokusit se pochopit (symbolický) svět, který nám autor či autorka nabízí a diskutovat s ním o něm.

Umění slouží jako ozdoba, estetický prvek, který však dokáže i ve své (náhodnosti) nezdá se povědět mnohé o autorovi/autorce, době, ve které vzniklo, tomu, kdo jej za estetický či neestetický, kýčovitý či hluboký považuje. Umění však může být také jasným gestem, příběhem, promluvou, a tedy také politickým aktem, nástrojem

propagandy. Jeho političnost však může být nezáměrná, může být součástí kontextu, ve kterém se dané dílo nachází, může vzniknout v rámci dialogu. Anebo může být absence jeho jasně vyřčené političnosti považována za základní nedostatek, pokud tuto političnost čekáme. Ze studií zaměřujících se na dílo Neshat vyplývá, že právě političnost, symbolická, domyšlená či (domněle) absentující je velkým tématem. A dle mého názoru je tato stálá snaha o pochopení, proč a jak její dílo je či není politické určitým znakem orientalismu – po ženě-muslimce, která tvoří díla zaměřující se (mimo jiné) na jiné ženy – muslimky očekáváme jasně vyřčenou kritiku patriarchálně – náboženského systému, ve kterém její „hrdinky“ žijí. Čekáme jasné příběhy silných žen, jasně vyřčenou kritiku jejich postavení. Tvorba Shirin Neshat je však často symbolická, je více o skrytých významech, náznacích, o schopnosti číst mezi řádky. To je dáno komplikovanou politicko-sociální situací v Íránu, která dlouhodobě neumožňuje přímá kritická sdělení. Její tvorba je však také o hledání možností vzájemného porozumění a dialogu. A především snahou ukázat, že nejen ženy jsou těmi, na něž dopadají opresivní nařízení. Muži a ženy jsou společně chyceni do pastí sociálního řádu, který mezi ně staví bariéry, neumožňuje jim jasně vyjadřovat své touhy. Neshat tak například v článku pro *Guardien*¹ uvedla, že se obává, aby byl její film čitelný a srozumitelný pro západního diváka – dlouhodobá cenzura naučila íránské autory užívat alegorie a metafory, a je proto potřeba, aby západní divák dokázal číst mezi řádky.

O Shirin Neshat

Shirin Neshat se narodila v roce 1957 ve městě Qazvin v Íránu. Írán opustila v roce 1974, kdy odešla studovat umění do Los Angeles. V té době jí bylo sedmnáct let. Islámská revoluce v roce 1979 ji zabránila v návratu domů. A až do roku 1990 se již do Íránu nevrátila. Po roce 1990 se Shirin Neshat vrátila do zcela odlišného světa, kde muži a ženy byli odděleni nejen legislativně, ale také symbolicky (například prostřednictvím nařízeného zahalování).

Ve své práci Shirin Neshat zachycuje změnu, kterou prošlo postavení íránských žen, zároveň zachytila jejich nemalou roli v boji proti útlaku (Heartney 2007). Ženy v jejích filmech a na fotografiích nejsou slabými bytostmi bez agentství. Naopak – už jen jejich pohled je silným a nebezpečným nástrojem komunikace.

Neshat často fotografuje samu sebe v čádoru či v šátku, ačkoliv sama na veřejnosti vlasy zakryté nemá. Žena na fotografiích tak jako by odrážela jedno její já, které jí však díky emigraci již zcela nepatří, respektive je navždy zachyceno v obrazu, ahistorické představě Neshat jako ženy – Íránky. Svými fotografiemi se také snaží upozornit na nelehké postavení žen v Íránu, které však zná jen zprostředkovaně, jí samé přímá zkušenost chybí. To ostatně bývá základním argumentem kritiky jejího díla a důkazem jejího orientalistického přístupu. Dle Rounthwaite (2008) sice Shirin Neshat často argumentuje tím, že vyobrazuje silné, emancipované ženy, avšak způ-

¹ [2021.7.31] Khaleeli, Homa: Shirin Neshat: A long way from home: www.theguardian.com/film/2010/jun/13/shirin-neshat-women-without-men

sob, jakým je vyobrazuje, pomáhá udržovat monolitický koncept žen třetího světa (Rounthwaite 2008: 166). Její práce nebyly v Íránu nikdy vystaveny.

Tři obrazy

Obraz 1: *Soliloquy* poukazuje na svět, ve kterém žijí imigranti a imigrantky. Sám divák si musí vybrat, zda se bude dívat na „východ“ nebo „západ“, zároveň je jeho vnímání stále narušováno řadou prolínajících se zvuků.

Příspěvek z roku 2021 na Instagramu autorky: autorka v černém dlouhém oblečení a se zakrytými vlasy. Stojí či sedí sama, v kontrastu s ohromnými budovami západního i východního stylu. Na snímcích filmu je autorka zachycena s rukama na mřížích či obličejem pomalovaným „typicky arabským písmem“. Neshat v příspěvku uvádí, že se jedná o vyobrazení ženy ve stálém emocionálním, psychologickém a politickém konfliktu způsobeném tím, že se v ní prolíná americká a íránská kultura. Autorka zde zmiňuje důležitou symbolickou roli zobrazené architektury, která odkazuje na hodnoty západu/východu či křesťanství/islámu².

Obraz 2: Fotografie Shirin Neshat a Mariny Abramović. Abramović je na fotografii nahá, oči zarudlé od pláče, v rukou třímá fotografie, na její pokožce jsou patrné šrámy. Neshat je oblečená v čádoru, pistolí v rukách míří přímo na diváka³. Film, k němuž je fotografie doprovodem, se jmenuje *The Body of Truth* (2019). Všechny čtyři autorky – umělkyně, mají zkušenost s válkou, válka ovlivnila jejich životy či jejich tvorbu. Válka a její doprovodné jevy se podepsala na jejich životech, na jejich tělech. Těla jsou symbolickým či skutečným bitevním polem, na nichž se válka neodráží jen ve viditelných znameních, jakými jsou například šrámy, jizvy, ale také symbolicky – jako v případě íránských žen, pro něž válka znamenala nutnost, zvnějšku nařízenou povinnost se zahalit, schovat své tělo před očima mužů. Na tělech žen však probíhá ještě jedna válka, a to válka genderová – ženská těla jsou disciplinována a dozorována nejen v době války, ale také v době míru. Nejen pro íránské ženy neznamená konec války také ukončení boje probíhajícího na hranicích jejich těl. Marina Abramović ve svých performancích zachází často do extrémů, zkouší hranice, tělo je hrací i odrazovou plochou. A stejně jako Shirin Neshat se tak nevyhne zjednodušení – neustálé napětí mezi autorkou, která je vypravěčkou i tvůrkyní kulis, a mezi divákem jako příjemcem zprávy, který tuto zprávu následně interpretuje, je důležitým prvkem díla obou autorek. Zároveň se však jedná o díla často velmi osobní, zpracovávající vlastní prožitky, otázky, touhy, obavy.

Obraz 3.: Série *Women of Allah* se zaměřují na participaci žen v Íránské revoluci. Na černobílých fotografiích vidíme ženy. Již na první pohled je zřejmé, že se jedná o ženy z muslimských zemí, či ženy, které jsou, až už „dobrovolně či nedobrovolně“

² [2021.05.30] Neshat, Shirin: [Thrilled to announce that Tate Modern in London is exhibiting my video “Soliloquy” (1999),...]. Instagram: www.instagram.com/p/CPYPgZ9LrKI/?utm_source=ig_web_copy_link

³ [2021.05.30] Neshat, Shirin: [A provocative image of me and Marina Abramovic to accompany the release of the film “Body of Truth” documentary about 4 women artists irected by Evelyn Schels]. Instagram: www.instagram.com/p/CILq5hrfYYP/?utm_source=ig_web_copy_link

muslimkami. Portréty žen jsou doplněny psaným slovem. Znamená to, že samy muslimské ženy nemají hlas, nemohou mluvit nahlas? Dle Moore (2002) fotografie problematizují postavení žen během revoluce jako nemluvných, bez schopnosti akce, jedinou aktivitou je možnost bojovat za náboženství. Symbolicky může být vnímána také skutečnost, že mezikulturní dialog je ztížen postavením titulků mimo fotografii – západní divák, který nerozumí fársí, nebude schopen číst text přímo ve fotografii. Série vyobrazuje ženy, které v sobě propojují dva tolik odlišné elementy jako je ženská něha a násilí. Ženy na fotografiích jsou aktivními bojovnicemi ve jménu víry. Jejich láska k bohu je tím, co je přivedlo k násilí, očekávaný oděv muslimské ženy je tím, co je staví na roveň mužů v boji za tuto víru (Elbanna 2021).

Umění jako nástroj kritiky

Umělecká kritika islámu samotnými muslimskými autorkami či autory je například dle Elbanna (2020) problematická již s ohledem na skutečnost, že v muslimských zemích je figurativní umění zakázáno či velmi limitováno. Shirin Neshat se sama často vymezovala proti tomu, že jsou její díla politická, aktivistická či feministická. Její postoj se změnil po volbách v Íránu v roce 2009. Jak je uvedeno v článku v Guardianu, nezaujmout konkrétní pozici znamená postavit se stranou. Dodává, „že být politický je integrální částí bytí Íránkou/Íránkem“⁴. Jak uvádí Heartney (2007) apolitický postoj Neshat se také změnil ve chvíli, kdy jí samé bylo řečeno, že není vhodné, aby se vracela do Íránu. Začala se více zabývat tím, co pro ni samotnou znamená její muslimské dědictví, stejně tak se začala více zajímat o témata moci, autority, oprese. Jejím cílem však není primárně upozorňovat na nešvary iránské kultury a postavení muslimské ženy. Spíš se snaží zachytit mix spirituality a erotismu, který je v kultuře přítomný. Kritický rozměr jejího díla je tak diskutabilní. Shirin Neshat bývá vyčítáno, že především ve své sérii snímků *Women of Allah* reprodukuje stereotypní nahlížení okcidentem na orient. Její dílo je pokračováním tradice orientalismu, protože ona sama, ačkoliv původem z Íránu, nahlíží na nynější Írán pohledem cizinky. Díky svému odchodu do zahraničí nemá přímou zkušenost s násilím, opresí, kterou muslimské ženy musely a musí zažívat, pokud zůstaly v Íránu. Její zkušenost je jen přenesená. Rountwaite (2008) píše, že dílo Neshat nutí diváka se ptát, jaké jsou možnosti a hranice identifikace s vlastní kulturou, ve které jedinec přímo nežije.

Zatímco jedni však její dílo nadále tvrdošijně interpretovali a interpretují jako dílo politické či feministické, jiní ji tedy kritizují za to, že udržuje a podporuje stereotyp o muslimských ženách, tvrdí, že se sama stala orientalistkou. Její pohled zvenčí je někdy nahlížen jako hlas někoho, kdo popisuje konkrétní kulturu zvenčí, a to šablonovitě, bez schopnosti bližšího pochopení prostřednictvím vlastní zkušenosti. Bývá však také vnímána jako žena, která s ohledem na své „kořeny“ mluví za muslimské ženy, podává věrohodný, objektivní obraz Íránu, či by jej aspoň podávat měla.

⁴ “Being political is an integral part of being Iranian” ([2021.7.31] Khaleeli, Homa; Shirin Neshat: A long way from home: www.theguardian.com/film/2010/jun/13/shirin-neshat-women-without-men)

Avšak v rozhovoru s Ebrahimian (2002) Shirin Neshat odmítá jak pozici aktivistky, tak pozici orientalistky, či někoho, kdo odmítá kriticky nahlížet na život žen v Íránu. Tvrdí, že odmítá představovat ženy v Íránu či muslimské ženy obecně jako slabé, což neznamená, že si neuvědomuje jejich složitou pozici a negativa íránského režimu. Nechce však obecnstvu představovat obrazy zbídačených žen, kterých je nutně litovat. Protože s tímto obrazem nesouhlasí.

V rozhovoru s Ebrahimian (2002) se Shirin Neshat vymezuje také proti tomu, že by byla hlasem íránských žen či mluvila za všechny íránské, či dokonce muslimské ženy obecně. Dodává, že poskytuje jen svůj vlastní pohled na problematiku, který je rámovaný její vlastní zkušeností. Rounthwaite (2008) dodává, že hlavním problémem při interpretaci díla Shirin Neshat je nahlížení na ni jako na v první řadě muslimskou autorku, jejíž umění je o islámu, nikoliv o boření či překračování hranic.

Jaký Írán Neshat popisuje a může popisovat? Sama vyrůstala v zemi, která se značně lišila od země, do které se vrátila. Její pohled je navíc formován také dlouhodobým pobytem mimo tuto zemi, a to po pobytem ve velmi odlišné kultuře, která je ke kultuře (jako oblasti sociálních pravidel a vztahů) skeptická a kritická. Neshat se nepohybuje ve dvou, ale ve třech světech. Jedním je svět, který opustila jako náctiletá, druhým je svět, ve kterém žije jako dospělá žena a umělkyně. Třetím je svět dnešního Íránu, který je i pro ni často těžko pochopitelný, přijatelný, který již nemá mnoho společného s Íránem, jak ho znala. Události v muslimských zemích jsou často nahlíženy binárně, přičemž pokud se země rozvíjí v nesouladu s evropským pojetím demokracie a svobody, jsou tyto události nahlíženy negativně, zpátečnický. Popřípadě jsou vnímány ahistoricky, s orientalistickou fascinací odlišnou kulturou mimo čas a prostor. Pokud se země rozvíjí v souladu s evropským pojetím (demokracie), je tento vývoj interpretován pozitivně, sic nezřídka také se sentimentem, lítostí nad tím, že se svět globalizuje a ztrácí se láková jinakost a exotika. Tato jinakost a exotika je tak příjemným zpestřením, symbolem dobrodružství, poznávání a dovolených. Ale také strachu a obav.

Příslušnost k islámu je pro ženu většinou viditelnou charakteristikou. Jsou nositelkami atributu, který můžeme považovat za atribut stigmatu. Snad žádný jiný oděv jako možný způsob vyjádření identity, není v posledních letech tak častým terčem veřejných debat. Oděv muslimských žen se stal symbolem, znakem. Jako kdyby jeho samotné sundání zbavilo ženy podřízeného postavení, zrušilo patriarchát, zabránilo terorismu, kradným pohledům, stereotypnímu přístupu, vzájemné nevráživosti či dokonce nenávisti. Abu-Lughod (2012) považuje snahu nemuslimských aktivistů, politiků, jedinců o „osvobození žen sundáním šátku“ za dokonalý příklad pokrytectví, snahy překrýt strach z cizího.

Muslimské ženy se spolu se svým šátkem stávají také symbolem – pasivity, nulového agentství, svobody, možnosti hrát aktivní roli a rozhodovat o svých životech. Přetrvávající fascinace orientem jako by se odrážela do vnímání muslimských žen, které jsou tajemnými obrazy, objekty. Paradoxně tak muslimské ženy nejsou jen (pomyslnými) objekty v rámci „vlastní kultury“, pasivními objekty jsou také pro kulturu okcidentální, která jim v jejich každodennosti připisuje jen minimum mož-

ností svobodného rozhodování, jsou obětmi systému či pasivními příjemkyněmi patriarchálně-náboženského diktátu. Neshat (Neshat, Ebrahimian 2002) tvrdí, že ženy staví do pozic, které naznačují překračování zvnitřněných a společností daných hranic. Ženy nejsou v bezmocné pozici, nejsou jen pasivními příjemkyněmi uloženého osudu. Naopak jsou odvážnými bytostmi, které jdou poza společensky povolené normy. A to na rozdíl od mužů, kteří zůstávají uvnitř pevně daných norem, tyto normy dodržují a v jimi stanovených hranicích se pohybují.

Zahalování v Íránu prošlo během dvacátého století několika změnami. V roce 1936 bylo zakázáno, a tak i ty ženy, které se zahalovat chtěly, takto činit nemohly. Do jisté míry bylo toto násilné odhalování žen orientálním orientalismem, či slovy Goffmana (2003) snahou zbavit se stigmatizujícího atributu, přiblížit se alespoň vizuálně vyšší kultuře, kultuře západní, sekulární, moderní. Ačkoliv by celý akt mohl být nahlížen jako snaha o emancipaci a osvobození ženy, byl však také obrácenou opresí, protože byla opět umenšena možnost svobodného rozhodnutí, agentství žen – zahalování nebylo možné, bylo stigmatizujícím atributem na druhou. Ženské tělo, ženská tělesnost, sexualita, možnost rozhodnutí byly stále polem moci, disciplinace, vnějšího rozhodování.

Povinné zahalování žen, nařízené Chomejním v roce 1983 je dalším symbolickým ponížením, subordinací ženy. Tělo, tělesnost, disciplinace těla a sexuality odráží mnohá společenská uspořádání (viz například Foucault 1999). Zahalená žena tak může být vnímána jako nejen symbolicky, ale také fakticky oddělena od vnějšího světa, její vlastní já je přístupné jen těm, komu je povoleno se dívat, komu může anebo dokonce musí být odhalena její tělesnost, ale nezřídka také celé její já – před okolím je zcela skryta, není individualitou, je součástí zahalené masy dalších žen. Doma, za dveřmi, je odkryta, ale ani zde nepatří sobě samé, je majetkem muže, který rozhoduje o každém jejím pohybu, úmyslu. Znamená to však, že žena zahalená nemá žádné agentství, žádnou „svobodnou vůli“? Shirin Neshat (2002) tvrdí, že by takovéto nahlížení bylo zjednodušující.

Dle Showden (2011) míra agentství a možnost přijímat zodpovědná rozhodnutí nemůže být posuzována univerzálně. Ačkoliv by měly být vždy citlivě analyzovány možnosti a bariéry, které ovlivňují konkrétní rozhodnutí, nelze v tomto případě ani íránským ženám odepřít možnost volby, agentství. Agentství je však potřeba studovat a interpretovat v kontextu konkrétní kultury, sítě diskurzů.

Možnosti svobodného jednání, snahy o kritický přístup a aktivní změnu by tak dle Rounthwaite (2008) neměly být poměřovány pouze dle západních měřítek. V takovém případě by snaha mnohých žen o změnu, o změnu nastavených pravidel mohla být nepovšimnuta. Bez snahy pochopit aktérství v konkrétní rovině by mohly být i nadále potvrzovány představy o pasivních muslimských ženách.

Šátek je tak v dějinách Íránu možno a nutno nahlížet jako symbol ženské oprese ze strany íránských autorit, ale také ze strany západu, kdy v jednom případě je symbolem moci jeho povinné nošení a v druhém případě zakázání jeho nošení. Ženské tělo je tak bitevním polem, šátek symbolem této bitvy. Nošení hijabu tudíž není možné vnímat jen jako opresivní, patriarchální útlak ženy (Heartney 2007).

Je také symbolem odporu vůči západu, a dle některých autorů a autorek, (včetně Abu-Lughod) je právě toto důvodem, proč je nošení šátku zakazováno. Ačkoliv se oficiální argumentace vede po emancipační linii, skutečným důvodem je strach z cizího, strach ze šátku jako symbolu odporu vůči okcidentu či neochota přijmout jeho pravidla a ideje.

Díla Neshat nebývají hlasitou kritikou. Často však nutí diváka, aby si vybral stranu, na kterou se bude dívat, stranu, kterou bude vnímat, tak jako v dílech Fervor či Soliloquy. Autorka tak poukazuje na to, že je obtížné nahlížet na jevy v celistvosti či *objektivně*. Už jen tím, že si vybereme konkrétní úhel pohledu, místo, na nějž upřeme zrak, omezujeme viděné pole. Dle Neshat (2002) je postavení muslimských žen paradoxní také proto, že ačkoliv jsou díky biologickým faktorům ženy spojovány s přírodou, a takto je také jejich tělo podrobeno neustálé společenské kontrole, jen výjimečně je pro diváky běžné si je představit v přírodní scénérii.

Závěr

Dílo Shirin Neshat je otevřené vícero interpretaci. Ostatně autorka sama v mnoha rozhovorech sděluje, že divák je aktivním činitelem, který se nezřídka rozhoduje, jakou část jejího díla bude sledovat. Tento přístup odráží autorčinu vlastní zkušenost s emigrací, s životem mimo *vlastní* kulturu, která nezůstává v době jejího odloučení neměnnou, ale prochází dynamickou a pro autorku v mnohém obtížně akceptovatelnou proměnou. Sama se, ačkoliv žijící ve světě, kde je postavení žen značně svobodné, cítí pevně spjatá se zemí svého původu – Íránem.

Neshat tvrdí, že si někteří diváci či kritici myslí, že ve svých dílech jako jsou *Turbulent*, *Rapture* či *Fevor* poukazuje na rozdílnosti mezi muži a ženami, které není možné překlenout a ona sama je takto glorifikuje. Shirin (2002) však tvrdí, že jen upozorňuje na to, jak společnost muže a ženy separuje, vytváří dvě skupiny, kterým se nedaří spojit se dohromady. Ve svém díle pracuje s binaritou, s rozdělením na mužský a ženský, křesťanský a muslimský svět. Ačkoliv se může na první pohled z díla Shirin Neshat zdát, že prolínání těchto světů je nemožné, popřípadě velmi obtížné či nepatřičné, ona sama v rozhovorech uvádí, že jejím cílem není podporovat nemožnost změny status quo. Naopak – snaží se poukázat na to, že ženy, o nichž je její tvorba především, jsou silnými aktérkami, které se často pouštějí za hranice povoleného, ačkoliv jejich gesta však možná nejsou tolik viditelná.

Neshat (2002) dle svých slov začíná svá díla obecnější otázkou, přechází do osobnější roviny a zanechává otevřený konec bez jasné odpovědi. Pokud pozorujeme její díla, zdá se zřejmé, že konkrétní odpovědi ani nejsou možné. Komunikace mezi dvěma kulturami s vlastními očekáváními je vždy obtížná. Každý diskutující má své potřeby a svá očekávání, která do interpretace promítá. Pro lidi jako Neshat, kteří žijí na pomezí dvou kultur, se navíc celá situace stává velmi osobní, jednotlivé aspekty prosivají skrz síto vlastních životních zkušeností a vzpomínek. Jak ukazuje historie Íránu, konkrétní odpovědi mohou ztrácet svou platnost v průběhu času, protože ačkoliv mohou být muslimské země nahlíženy optikou orientalismu jako chycené v čase a prostoru, tudíž nehybné, ahistorické, jedná se o dynamická společenství.

A stejně jako v jiných společnostech nabývají jednotlivé kulturní prvky, jako například šátek coby pokrývka hlavy žen, různých a nezdědka protichůdných významů.

Dílo Shirin Neshat bývá v mnoha novinových článcích či odborných textech považováno za orientalistické, stereotypní. Avšak očekávání, které od Shirin Neshat diváci mají, může být samo o sobě stereotypní a orientalistické. Agentství, odpor, boj za svobodu nemá jednu podobu a také cíle, kterých se jedinec přeje dosáhnout, nejsou univerzální. Tvoření jejich hierarchie je určitým centrismem, tedy upřednostňováním vlastních hodnot jako těch kvalitnějších.

Literatura

- ANU-LUGHOD, Lila: Do Muslim Women Really Need Saving? In Spradley, James and David W. McCurdy: *Conformity and Conflict: Readings in Cultural Anthropology*. Boston 2006.
- ELBANNA, Sara: Art and Islam in Dialogue: A Breakdown of Preconceived Notions As Seen in the Art of Shirin Neshat and Lalla Essaydi. *Al-Raida Journal* 2021, 44, 2, ss. 159–174.
- FOUCAULT, Michel: *Dějiny sexuality 1: Vůle k vědě*. Praha 1999.
- GOFFMAN, Erving: *Stigma: poznámky k problému zvládnutí narušené identity*. Praha 2003.
- HEARTNEY, Eleanor: Shirin Neshat: Living between Cultures. Eleanor Heartney et al.: *After the revolution: women who transformed contemporary art*. Munich 2007.
- MACFIE, Alexander Lyon: *Orientalism: A Reader*. New York 2001.
- MOORE, Lindsey: Frayed Connections, Fraught Projections: The Troubling Work of Shirin Neshat. *Women: A Cultural Review* 2002, 13, 1, ss. 1–17.
- NESHAT, Shirin, and Babak Ebrahimian: Passage to Iran. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 2002, 24, 3, ss. 44–55.
- ROUNTHWAITE, Adair: Veiled Subjects: Shirin Neshat and Non-Liberatory Agency. *Journal of Visual Culture* 2008, 7, 2, ss. 165–180.
- SHOWDEN, Clarisa R.: *Choices Women Make: Agency in Domestic Violence, Assisted Reproduction, and Sex Work*. Minneapolis 2011.
- TURNER, Bryan S.: *The Body & Society: Explorations in Social Theory*. London 2008.

Shirin Neshat – Life between two cultures

According to Michel Foucault or Brian S. Turner, the possibilities and ways of depicting the human body, its conception, as well as its discipline or control reflect the social norms. By understanding the body as an object and construct of social mechanisms, it is possible to understand specific parts of society, its structure, institutions and (meta) narratives with which it works. Understanding is based on dialogue, which should be based on clarifying starting points. In other words, objective research and interpretation of data requires (self) reflection and admission of one's own starting points, which can cause distortions, subjective interpretation of the obtained data. It is necessary to listen to the voices of those we "study". The emotional approach and the need to interpret phenomena in the context of how those we study understand them are also important. In her text, L. Abu-Lughod asks whether Muslim women really need the "West" to save them. And she points to the paradoxes of the "liberation" of Muslim women, which often do not reflect the needs of women themselves, but rather the narratives and the needs of Western scientists, activists, activists, etc. In my text, I focus on the work of Iranian artist Shirin Neshat, who, among other things, focused on depiction Muslim women. Neshat is not allowed to exhibit in Iran, and her testimony is often questioned by Western authors, or she is accused of orientalism and the promotion of stereotypes. Shirin Neshat does not consider herself an activist and in the interviews, she presents a broader, more-dimensional picture of the position of the Muslim woman in the society. At the same time, in her work she tries to capture the difficult position of a person divided between two cultures, both of which change over time.

Keywords: *photograph, transnationalism, orientalism, Muslim women, Iran*

Contact: *Blanka Kisořová, Filozofická fakulta Univerzita Palackého v Olomouci, Křiřkovského 10, 771 80 Olomouc; e-mail: blanka.kissova01@upol.cz*

PRVKY ORIENTALISMU VE FILMU SAMOTÁŘI A JEJICH FUNKCE

David Grant

Abstrakt: *Cílem této eseje je analyzovat český snímek Samotáři z hlediska orientalismu. Hlavním těžištěm analýzy jsou odkazy na Asii a asijské motivy, zejména odkazy na Japonsko, kterých je nejvíce a které nejznatelněji ovlivňují celkové vyznění filmu. Na základě analýzy těchto odkazů ve vztahu k jejich kontextu v rámci děje bude proveden pokus dokázat, že se orientalismus ve filmu projevuje zejména ve výběru témat, která jsou stereotypní. Na druhou stranu, orientalismus se zde plně neprojevuje ve smyslu politického ovládnutí „jiného“ tak, jak to popisuje Said ve vztahu k imperialismu a kolonialismu. Zajímavá je také typologická rovina orientalismu – hranice mezi ornamentálním a konceptuálním orientalismem se zde stírá, jelikož film pracuje pouze s konceptem „býti Japoncem“.*

Klíčová slova: *Samotáři, orientalismus, Edward Said, stereotypy, Japonci*

Úvod

Snímek Samotáři vypráví příběh o skupince sedmi lidí, „kteří se snaží na konci 20. století uprostřed velkoměsta nalézt lásku.“¹ Víc než o pouhé touze po zamilovanosti či krátkém povyražení však příběh vypráví spíše o snaze nalézt spřízněnou duši, bezpečné místo a důvěru, na které jsou tyto hodnoty postavené. Protagonisté jsou však ve svém hledání nuceni čelit četným úskalím, kdy je zprvu nabytá důvěra v druhého člověka ohrožena či úplně ztracena. Zjištění, že „druhý“ není tím, kým se zprvu zdál, toto porušení důvěry a bezpečí, vede naopak k pocitu zklamání, odcizení, samoty či nepochopení. S těmito pocity, s určitým latentním chladem cizoty, který se z některých scén nese, film pracuje pomocí různých prostředků. Krom samotného děje, tedy jednotlivých zobrazovaných skutečností, je to mimo jiné také volba motivů či témat, které děj prostupují.

V tomto textu se pokusíme zaměřit na „orientalistickou“ linii těchto motivů, a to nejprve z co nejobecnějšího úhlu pohledu, a poté pak také z co nejkonkrétnějšího. Bude proveden pokus demonstrovat, že film do určité míry staví na jisté formě exotismu², jehož hlavní linie stojí na odkazech na Asii, a to zejména na Japonsko. Jelikož se jedná o odkazy do určité míry stereotypní, budou tyto odkazy promyšleny v souladu s myšlenkami orientalismu tak, jak je vyslovil Edward Said. Bude proveden pokus také argumentovat, že tyto odkazy fungují ve prospěch celkového vyznění

¹ [2021.8.2.] Česká televize: *Porady, Samotáři*: www.ceskatelevize.cz/porady/1018780764-samotari/29936712002/

² [2021.8.2.] Záliba v cizokrajnosti: slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/exotismus-exotismus

filmu, tedy že posilují pocity absurdna a cizoty. V první části textu bude stručně popsán děj filmu a jeho postavy. Poté bude provedena analýza jednotlivých odkazů na cizí země, zejména pak na Japonsko. V závěrečné části budou tyto odkazy promyšleny na základě východisek Saidova pojetí orientalismu a také ve vztahu k filmu jako celku a ve vztahu k českému kulturnímu prostředí.

Samotáři a jejich hledání

V této části nebude děj popsán ve své celistvosti, nýbrž jen načrtnut prostřednictvím popisu postav a jejich rolí ve vztahu ke zvolenému tématu – celý popis by byl pro potřeby tohoto textu příliš spleťtý, doslovný a dlouhý. Samotářů je sedm, přestože se ve filmu vyskytují také další vedlejší postavy, které jsou pro jeho celkové vyznění zásadní (např. rodiče hlavní hrdinky Hanky). Samotáři se jmenují Hanka, Petr, Robert, Vesna, Jakub, Ondřej a Lenka. Ústřední dvojici tvoří Hanka a Petr, jejichž rozchod a opětovné shledání na konci příběhu vytváří tematický rámec filmu. Hanka je studentka, Petr pracuje jako hlasatel v rádiu a žijí spolu v na první pohled spokojeném vztahu. To, že vztah pevný není, vychází najevo hned v úvodu filmu. Do děje vstupuje Petrův kamarád Robert, který Petra veze na schůzku naslepo s novou potencionální partnerkou. K Petrovu překvapení ovšem na místě schůzky nestojí cizí dívka, nýbrž jeho vlastní přítelkyně Hanka. Následují vzájemné rozpaky a rozhořčení. Robert, který setkání naplánoval, nepříjemnou situaci korunuje tím, že ji celou natáčí na domácí videokameru – jedná se o první takový příklad Robertova „dokumentárního“ experimentu, ve kterém točí lidi v různých životních situacích. Robert sám pracuje v cestovní agentuře, která se zaměřuje na japonské turisty. Jeho život se skládá z povrchních jednorázových vztahů, alkoholu a „natáčení“ svých dokumentárních pokusů bez ohledu na to, co jimi ostatním lidem působí. Vedlejší postavou je také Robertova matka, která je nemocniční pacientkou a kterou Robert zřídka navštěvuje. Vztah Roberta a jeho matky pomáhá dokreslit Robertův charakter. Na rozdíl od Hanky a Petra, kteří sice v roli partnera selhávají, Robert takového vztahu není schopen – žije podivně odosobněný život, schovaný za hledáčkem své kamery, která symbolizuje jeho pohled na ostatní lidi jako na umělecké objekty, tedy pohled, který je zbaven jakéhosi základního lidského citu. Tento cit, přestože podivně zdeformovaný, se u Roberta projevuje teprve ve chvíli, kdy Robert matku ztrácí.

Po incidentu „schůzky naslepo“ se cesty hrdinů na čas rozdělují a do příběhu vstupují ostatní postavy, tedy Jakub, Vesna, Ondřej a Lenka. Jakub je mužem mnoha zaměstnání: pracuje v taxi službě, ve stěhovací službě a ve volném čase hraje v hudební skupině. Jakub je pozitivní postavou, která nejedná se špatnými úmysly, většinu svého času však prožívá v závějích marihuanového kouře, který mu způsobuje výpadky krátkodobé paměti a celkově tak narušuje jeho osobnostní integritu. To z něj činí postavu problematickou, přestože v mnoha situacích projevuje laskavou povahu a porozumění. Vesna je Makedonka žijící v Praze a je Jakubovou kamarádkou. Pracuje v baru laděném do latinskoamerického stylu. Její životní příběh a motivy jsou po většinu filmu divákům skryté. Robertovi Vesna tvrdí, že do Prahy přijela hledat UFO, protože je podle všeho v Praze pro to dobrá půda. Ve skutečnosti v Praze hledá

svého nikdy nepoznaného otce. Vesna je postavou tajemnou a přitom jedinou, která ve svém mlčení svou samotou jiným lidem nezpůsobuje bolest. Ondřej a Lenka jsou manželé, kteří žijí na první pohled spořádaný a ukázkový život. Ondřej je špičkový neurochirurg, Lenka je tlumočnice do japonštiny a zároveň je Robertovou kolegyní. Vychovávají spolu dvě dcery. Za fasádou spořádaného a dokonalého vztahu se ukrývá složitější skutečnost – Ondřej a Hanka byli v minulosti partneři, časem se však u Ondřeje projevila patologická závislost, kvůli které Hanku sledoval, převlékal se do kostýmů, tajně ji nosil květiny a podle všeho se ji a Petra pokusil zapálit, když pochopil, že svou vyvolenou ženu nemůže mít. O tom, že Ondřej neustále Hanku v myslí nosí, ovšem Lenka nic netuší. Lenka svého manžela ctí a jeví se, že přestože není ve všech ohledech spokojená, je pro ni rodinný život, který s Ondřejem vedou, nade vše důležitý. I v případě této dvojice tak můžeme vidět příklad narušené důvěry, přestože je po většinu stopáže neprojevený.

Po Petrově a Hančině rozchodu se Robert nejprve v baru seznamuje s Vesnou. Robert si získává Vesninu důvěru, brzy se však ukazuje, že ji pouze využívá pro své vlastní potřeby. Toto uvědomění vrcholí ve scéně, kdy Vesna přichází k Robertovi domů, aby mu předala slíbený předmět (trsátko kytaristy). Roberta však nachází v jeho bytě s barmankou z klubu, ve kterém byli Robert s Vesnou předchozí večer. Projev Vesnina zlomeného srdce Robert opět bezcitně natáčí na svou domácí kameru, načež Vesna z Robertova bytu utíká. Jistou útěchu nachází až u kamaráda Jakuba. I zde můžeme vidět další příklad porušení důvěry a absence lásky.

Petr se se svým zklamáním z rozchodu vyrovnává tím, že se svěruje svým posluchačům v rádiu. Krom pořadů „Nahrajte kašel“ či „Nahrajte svou matku“ tak Petr obohacuje obsah vysílání o své osobní zpovědi. Cestou z rádia pak Petr potkává prostitutku, se kterou se přes počáteční obavy pokouší své utrpení utopit. Později se seznamuje také s Vesnou, která v něm vzbuzuje jako žena zájem, Vesna ho ale odmítá (laskavě), prozrazuje mu také pravý účel svého pobytu v Praze. Hanka se mezitím seznamuje s Jakubem, se kterým nacházejí muže v havarovaném autě a kterého se rozhodnou odvést do nemocnice. Tato událost dvojici sblízuje, Jakub pomáhá Hanku posléze také přestěhovat k jejím rodičům. Do děje zároveň vstupuje Ondřej, který operuje Hankou přivezeného zraněného muže. To, že zraněného přiváží právě zdroj Ondřejovy patologické touhy – Hanka – považuje Ondřej za určité znamení. Když se později Ondřej na Petrově stanici dozvídá, že spolu již Hanka s Petrem nežijí, probouzí se v něm jeho staré já – Ondřej počiná plánovat rádobý náhodné schůzky s Hankou, které vypadají zprvu nevinně, které se ale brzy nabírají podobu pronásledování – Ondřej Hanku sleduje, opět nosí převleky, a dokonce se mu podaří propašovat květiny do postele ve chvíli, kdy Hanka spí. Poměrně bizarním způsobem také odchází od své rodiny – na kouzelnickém představení pro děti se nechává „zmizet“ kouzelníkem před zraky své ženy a dcer. Tato etapa příběhu graduje na smuteční hostině po pohřbu Robertovy matky, kde se setkávají Robert (a také Robertova sestra, jejíž postava však není pro děj tolik podstatná), Jakub, Hanka a také Ondřej. Zde Ondřej otevřeně projevuje svou povahu – na svou „milovanou“ se doslova vrhá a v záchvatu nepřičetnosti žebra, aby se stala jeho ženou, a to za použití nejrůznějších

manipulačních technik.³ Tato scéna je opět dokumentována Robertem a jeho domácí kamerou. Hanka se pokouší dostat od Ondřeje pryč. Na svůj neúspěch Ondřej reaguje tak, že se Jakuba a Hanku (kteří jsou si i pod vlivem Ondřejova chování stále blíž) pokouší ve spánku zapálit. To se mu také částečně povede, hrdinové ale přežijí.

Jakub se tak stává Hančinou oporou, vzniká mezi nimi důvěra a cit – sblíží se jako partneři. Odjíždějí spolu do přírody, jejich vztah se jeví idylicky. Iluze se ovšem také brzy rozpadá a přichází zklamání. Jakub, jehož paměť je otupená neustálým požíváním THC, se totiž od svých spoluhráčů z hudební skupiny dozvídá, že již jednu přítelkyni má. Hned nato se s Hankou rozcáhá – zde vidíme další příklad nevyplněné naděje a prohloubení úzkosti na straně Hanky. Hanka prchá ke svým rodičům, u kterých hledá pochopení a přijetí. Místo toho však nachází své rodiče při večeři obklopené skupinkou japonských turistů z Robertovy a Lenčiny turistické agentury, která si obstarožní pár točí a fotografuje a snaží se tak pochopit, jak žije „tradiční česká rodina“. Místo šetrného pochopení dominantní matka svou dceru kritizuje a soudí – namísto pomyslného „pohlazení“ přichází kritika za pozdní příchod. Hádky Japonci dokumentována. Hanka z domu rodičů prchá za potlesku japonských turistů a míří do baru za Vesnou, v jejímž náručí určité přijetí a pochopení konečně nalézá. Celý film končí podobně, jako začal – Petr je veden na „schůzku naslepo“ s novou potenciální partnerkou. Tentokrát je však jeho průvodcem Vesna⁴, a i v tomto případě nachází Petr na konci hledání Hanku – nyní se však jedná o shledání, na jehož konci pár znovu přijímá jeden druhého.

Ostatní postavy také pokračují dál ve svých životech. Robert, který se po smrti matky hroustí, si pořizuje psa a slibuje si, že povede jiný, „čestnější“ život. Jakub, který cítí, že svým způsobem bytí ranil druhého člověka, také skládá sliby: tedy že již marihuanu kouřit nebude. Slib ovšem porušuje ještě v rámci scény, ve které slib pronáší. Zároveň však odhaluje také své nitro, které koresponduje s naším výkladem – tedy že se k marihuaně obrací proto, aby viděl svět a lidi jako láskyplné a přívětivé – s nadsázkou tak můžeme tvrdit, že i Jakub hledá pochopení a lásku. Ondřej, který po incidentu na smutečním obřadu tráví několik dní na ulici, se vrací domů. Nachází zde Lenku, která předtím měla možnost vidět jeho „záchvat“ na Robertem pořízeném záznamu. Proti všem předpokladům však manžela neopouští – naopak, dělá vše pro to, aby si ho udržela. Přestože je jasné, že Ondřej svou ženu nemiluje, jeví se, že v tomto nefunkčním svazku oba zůstanou, přinejmenším z praktických důvodů. Jediná postava, která působí v příběhu „nevinně“ tak je Vesna. Její příběh zůstává nedořečen (otce nenachází) a zůstává tak postavou průvodkyně, utěšitelky a přítelkyně. V některých ohledech funguje postava Vesny jako opak postavy Roberta, což potvrzuje mimo jiné její role „průvodce“ na konci filmu.

³ Staví Hanku například do role člověka, který si zničil život (tato linie koresponduje s linií Hančiny matky) a sám sebe pak do role toho, kdo jí v takové situaci dokáže pomoci. Pokouší se narušit Hančinu sebedůvěru pro to, aby ji získal.

⁴ Slovanské poetické označení jara, také bohyně Jara – můžeme snad tvrdit, že postava Vesny a její jméno zde symbolizují nový začátek.

Závěr tak mnoho naděje nepřináší. Jakub setrvává u drog, Ondřej setrvává s Lenkou, kterou nemiluje, Lenka setrvává s Ondřejem s vědomím toho, že není milována, Vesna pokračuje v hledání otce, Petr a Hanka se však k sobě vrací a Robert pořizuje psa. Určitý pohyb je snad patrný v případě Petra a Hanky, kde může divák doufat v to, že se oba hrdinové v něčem ze svých chyb poučili a snad také u Roberta, který před svým novým mazlíčkem skládá nové životní sliby – tedy že se bude již k lidem chovat čestně, především k ženám – s ohledem na jeho minulost jsou ovšem tyto sliby nejisté. Tato cykličnost ve filmu rezonuje i na dalších úrovních vyprávění – např. určitou cykličností dialogů, replik, vrácení se témat apod. Celkový dojem tak zůstává přes všechna úskalí hrdinů neutěšený, i když v sobě obsahuje také semínko naděje, přestože jen nepatrné.

Analýza cizokrajných prvků

Velmi obecně můžeme tvrdit, že film pracuje s cizokrajnými elementy poměrně ve velké míře. Celým filmem prochází odkazy na Japonsko, objevují se však také dva odkazy na Thajsko, a jeden na Mexiko. Tyto odkazy mají společnou jistou zkratkovitost v tom, jak dané země prezentují. Například odkaz na Mexiko souvisí se způsobem pití tequily. Jde o tzv. body shot, kdy je tekutina vypita z pupíku jiného člověka spolu se solí z ucha a citronem z úst. Petr se po scéně s tequilou před Hankou vyslovuje, že přesně takto Mexičané tequilu pijí,⁵ přičemž je již v dnešní době poměrně známým faktem, že je body shot pouhou zábavou vytvořenou pro turisty, aby výrobci tequily vydělávali více peněz. I v takovémto detailu tak můžeme spatřovat orientalistický omyl, stereotyp a zjednodušení, zde s nádechem exotiky. V podobném duchu se nesou odkazy na Thajsko. První odkaz se nachází na úplném začátku filmu, ve scéně, kdy veze Robert Petra na první schůzku naslepo. Robert vypráví o svých zážitcích z dovolené v Thajsku. Veškerý obsah spojený s Thajskem se ovšem týká sexuálního průmyslu, zejména tedy cenových položek za jednotlivé sexuální praktiky poskytované thajskými prostitutkami. Poskytnuta je také informace, že Thajky plavou „nahatý v akváriích“.⁶ V těchto odkazech můžeme vytušit zjednodušování skutečnosti a stereotypizace Thajska a Mexika jako zemí „netušených možností“ v oblasti různých druhů zábavy. Do jisté míry parodují určité povědomí o těchto zemích ve skutečnosti v běžné populaci – Thajsko je v myslích Čechů mnohdy reprezentováno svým sexuálním průmyslem i dnes. Tyto odkazy v sobě do jisté míry konzervují českou zkušenost v devadesátých letech, kdy se postupně podobné destinace začaly stávat přístupnější i pro většinovou populaci. Jsou orientalistické zkratkou a zúženým pohledem na dané země. Toto zjednodušení Thajska na zemi „různých“ možností samo o sobě zkresluje realitu a vytváří tak určitý obraz o tom, jak to v dané zemi vypadá. Druhý odkaz na Thajsko je použit při rozhovoru Jakuba se svým dealerem drog, ve kterém dealerovi Jakub tvrdí, že v Thajsku drogy roznášejí opice. Krom jisté exotičnosti takovéto představy však tato zmínka slouží především

⁵ *Samotáři* [film]. Režie David Petříček. Česká republika 2000, 00:40:02.

⁶ *Samotáři* [film]. Režie David Petříček. Česká republika 2000, 00:02:55.

k dokreslení postavy Jakuba, který pod vlivem drog ztrácí zdravý úsudek (a je tak především komediálním prvkem).

Odkazy na Japonsko jsou ve srovnání s těmi předcházejícími častější a různorodější. Ve filmu nacházíme jak četné příklady ornamentálního orientalismu ve formě různých nápisů, tak ve volbě témat, ale především v závěrečné scéně s japonskými turisty, která bude popsána zvlášť. Jako příklad ornamentálního orientalismu můžeme uvést nápis na Petrově tričce v čase 00:03:30, kde je otištěn čínský znak 中, japonsky *naka*, s významem „uvnitř“. Na zadní straně trička se objevuje v čase 00:05:31 další nápis, tentokrát čínské znaky 日本人, japonsky *nihondžin*, tedy „Japonec“. Můžeme tvrdit, že znaky samy o sobě nenesou nějaký speciální význam, nýbrž slouží pouze jako určitá exotická dekorace, která podprahově vytváří určitý dojem nevšednosti či cizosti. Na druhou stranu, vezmeme-li v úvahu fakt, že je takovýmito znaky označován ve filmu pouze Petr, můžeme se pokusit z toho vyvodit určité závěry.

Zejména ve vztahu ke své práci je Petr poměrně nevšedním člověkem – přestože ve svém každodenním životě nepůsobí nijak výstředně a z interakcí s jinými postavami můžeme soudit, že se jedná o relativně „obyčejného“ a empatie schopného jedince, ve svém rádiovém pořadu je možné spatřovat jinou polohu, která je mnohem výstřednější. Obsah vysílání totiž sestává z kombinace na svou dobu poměrně alternativní muziky, výstředního obsahu (Petr nabádá posluchače, aby mu zasílali nahrávky kašle, nahrávky svých matek v různých situacích, sám v rádiu použít emoční výlevy Hančiny matky apod.) a vlastních osobních zpovědí (vypouští například do rádia informaci o tom, že se s Hankou rozešel). Při každém vysílání si Petr natírá černé oční linky pod oči, jednotlivé části svého pořadu odděluje zvukem malého ručního gongu, který je na první pohled v „asijském stylu“. Jinými slovy, v rámci pořadu Petr jakoby nechává promlouvat své alterego, kohosi jiného, kdo svým nekonvenčním přístupem k materiálu v lečtěms připomíná Robertův dokumentární experiment (například tehdy, když pouští Petr nahrávku Hančiny matky, popřípadě když do rádia otevřeně říká, že neví, jak mohl žít tři roky s takovou ženou, se kterou žil apod.).⁷ Budeme-li s trochou nadsázky přistupovat k nápisu *nihondžin* z hlediska devadesátých let, kdy hlavní zkušenost většinové české společnosti s Japonci znamenala především kontakt s japonskými turisty, jejichž stereotypní zobrazení v české populaci odpovídá „robotům“, kteří fotí vše, na co narazí (bez toho aby danou věc pohledem prožili), můžeme tvrdit, že nápis „Japonec“ může odkazovat na něco cizího, nebo nepochopitelného (dnes by na tuto tradici „divnosti“ mohly navazovat zprávy o výstředních japonských televizních programech apod., které jsou samy poměrně orientalistické).⁸ Uvedeme-li toto do souladu s nápisem na přední straně trička, tedy „uvnitř“, mohli bychom text překládat s trochou nadsázky jako Japonec uvnitř, tedy fakt, že ve chvíli vysílání (ale i jindy) v sobě tuto druhou cizí

⁷ *Samotáři* [film]. Režie David Petříček. Česká republika, 2000, 01:05:27.

⁸ Např. na tomto odkaze se čtenář může dozvědět, jaké bizarní pořady může japonský divák v televizi zhlédnout: [2021.8.2.] www.reflex.cz/clanek/fotogalerie/106614/nejdivejsi-japonske-tv-souteze-roztahovani-nohou-odkryvani-nahe-divky-i-uspokojovani-rukou-pri-karaoke.html

stránku Petr nosí. O tom, že ji v sobě nosí i jindy může svědčit to, že tričko můžeme vidět i v jiných scénách, zároveň to ale odpovídá počáteční zápletce – přestože se jeví vztah s Hankou jako fungující, jde Petr na schůzku s někým jiným – je v něm tedy i stránka cizí, Hance neznámá. Tato interpretace ovšem musí zůstat pouhou spekulací, jelikož nebylo možné dohledat žádný textový materiál, který by tuto teorii potvrdil. Navíc, pro diváka bez znalosti čínštiny či japonštiny zůstává tato rovina skryta a znaky hrají pouze ornamentální funkci.

Další příklad ornamentálního orientalismu můžeme najít v čase 00:32:16. Scéna zachycuje Petra kráčejícího po ulici, na pozadí na velké zdi stojí nápis graffiti 私金海, japonsky *šikinkai*, tyto znaky ovšem podle dohledatelných zdrojů nedávají valný smysl – první znak znamená „já“, druhý „peníze/zlato“ a třetí „moře“. Nepodařilo se dohledat, jestli tyto znaky dávají dohromady nějaký smysl. Na druhou stranu, chceme argumentovat, že tento nápis koreluje s Petrovou promluvou v rádiu, která následuje záhy:

„Šel jsem takovou podivnou ulicí a připadal jsem si jako v cizím městě, jako někde v Japonsku, jako v Tokiu. Já jsem v Tokiu nikdy nebyl, ale představuju si ho takový chladný, studený, jako (?) mám dneska pocit.... Takhle písnička je o tom, co je dneska ve mně.“⁹

Můžeme vidět, že Petr popisuje svůj vnitřní stav jako chladný a studený, jako by se nacházel na nějakém cizím místě. Je důležité zmínit, co tuto scénu předchází – o tři minuty dříve (v rámci stopáže, nikoli času děje) se Petr nechává zavést do bytu prostitutky, kterou náhodně potkává na ulici a se kterou má velmi pravděpodobně pohlavní styk. Text naopak následuje Petrovo přiznání, že již se svou přítelkyní není. Je zřejmé, že tato kombinace skutečností není náhodná. Petr ve svém bloudění zažívá zkušenost, která má s láskou ve smyslu bezpečí a důvěry tradičně společného jen málo – naopak, prostitute zde stojí jako symbol absence citů, které ovšem jako láska vypadají, jelikož se aktéři dostávají do velice intimního styku. Tato zkušenost v Petrovi pravděpodobně zanechává pocity prázdnoty a odcizení sobě samému, (které popisuje jako chlad) a sám je připodobňuje k cestě „podivnou ulicí, jako někde v Tokiu“. Tokio a Japonsko tak reprezentují nejen obraz něčeho vzdáleného a cizího, nýbrž také jako místa bez emocí, místa chladu a osamělosti. Je obtížné najít jeden zdroj, odkud se tato představa bere, je ovšem zřejmé, že ve filmu dobře tematicky navazuje na předchozí odkazy na Japonsko. Určitý pokus o interpretaci spojení Japonska a emočního chladu bude proveden v analýze scény s japonskými turisty.

Další odkazy na Japonsko již nejsou ornamentální, ale pouze tematické. Například ve scéně v taxiku, kdy veze Jakub Hanku poprvé. Jakub vede tento monolog:

„Rozchod? Když se s někým rozejdete tak u toho člověka necháte část duše. A ta bolest tady, to je to jak vám ta duše chybí. Jak bloudí, jak je u někoho jinýho... Ona se vám pak vrátí, ale to trvá dlou-

⁹ *Samotáři* [film]. Režie David Petříček. Česká republika, 2000, 00:32:25-00:32:57.

ho. Někdy ty kousky duší vidím na lidech jako takový malý modrý světylka. Kousky duší lidí, který vás měli rádi a už nemaj. Nebo to můžou být takový ty naděje, co do vás vkládali vaši rodiče. To je taková druhá varianta. Všichni na sobě máme spoustu světylek. To je náhodou pravda, Japonci už to uměj i měřit. Japonci jo? Japonci už to měřej. Co kdybych řídila za vás?¹⁰

V tomto úryvku můžeme vidět ukryté dva stereotypy. Prvním z nich je jeden, který je poměrně rozšířen i v dnešní době a podle kterého je Japonsko technologicky vysoce rozvinutou zemí, ve které je „budoucnost již dnes“ – jako zemi s rychlovlakem šinkansen, s roboty, kteří vypadají jako lidé, s prodejními automaty apod. To, že je takto popisovaný svět spíše fiktivní, ve filmu přirozeně nezaznívá. Druhý stereotyp je opět narážkou na jakousi japonskou super-racionalitu a technologicko-vědeckou vyspělost, která jim umožňuje měřit něco tak subjektivního, jako jsou „kousky duší“, které u někoho zanecháme. Tento stereotyp latentně obsahuje informaci, že jsou Japonci schopní odosobnit se do takové míry, aby podobného měření byli schopni. Jinakost se zde mísí s představou odosobnění vědeckého pohledu na svět, který opět rezonuje s Robertovým dokumentárním experimentem a jeho pohledem na lidi jako na umělecké předměty, tedy objekty, nikoli jako na živoucí a cítící bytosti. I zde „bytí Japoncem“ vyvstává jako něco stěžejí pochopitelného, cizího. Můžeme tak shrnout, že jak v případě „Japonce uvnitř“ či odkazu na „japonskou vědeckost“ se jedná o odkazy, které korespondují s pocity hlavních hrdinů. Tyto pocity můžeme popsat jako cizotu, chlad, osamění nebo smutek.

Na druhou stranu, tyto odkazy v sobě nesou i určitý pocit fascinace – nikoli na straně postav, nýbrž na straně diváka. Fascinace cizím je mimo jiné jeden z pocitů, které všechny výše uvedené odkazy na Japonsko sjednocuje – nejde tak tvrdit, že by byly pouze negativní, přestože obsahově odkazují k negativním emocím. Všechny tyto odkazy na Japonsko v sobě ukrývají určitou pozitivní fascinaci, kterou si můžeme vysvětlovat jako určitý záměr scénaristy snímku, Petra Zelenky, který japonskou tematiku užívá i ve svém snímku *Knoflíkáři*. U českého diváka může být fascinace vyvolávána faktem, že je (v přinejmenším v české kultuře) Japonsko nositelem nejrůznějších mýtů a pomýlených představ, což díky nepřímým odkazům na ně v divákovi vzbuzuje určitý pocit tajemna, který odkazům dodává pocit exotiky.

Zbytek odkazů souvisí s jedním jediným tématem – tedy návštěvou japonských turistů u české rodiny. První výskyt ve filmu je v čase okolo 00:11:20, tedy poměrně brzy po začátku filmu. V této scéně se ptá Lenka Ondřeje, zdali by mu nevadilo, kdyby k nim na návštěvu přišli japonští turisté, což ale Ondřej odmítá pod záminkou toho, že pro něj je jeho rodina svatá. Téma se následně vrací až v čase okolo 00:50:25. Scéna zobrazuje Roberta v domě Hančiných rodičů, které se pokouší přesvědčit o tom, aby nechali japonské turisty přijít k nim domů a sledovat je u večere:

¹⁰ *Samotáři* [film]. Režie David Petříček. Česká republika, 2000, 00:13:24-00:14:22.

„To natáčení je do televize? Ne ne, my jsme cestovní kancelář a specializujeme se na Japonsko a japonské turisty nejvíce zajímá, jak žijí obyčejní lidé u nás. To jako myslíte, že by přišli na návštěvu? No jistě, s tlumočníci. Aha! No, tak pokud vás to zajímá, můžeme se podívat nahoru. Prosím.“¹¹

...

„Ale těžiště vaší práce bude v jídle. Jak to myslíte? No asi budeme jíst... Přesně tak. Japonské turisty dnes především zajímá, jak se obyčejní čeští lidé tváří při jídle. Aha.“¹²

I zde je popis japonských turistů podán poměrně bizarně, tedy tak, že je nezajímají památky či příroda, nýbrž to, jak se tváří obyčejní čeští lidé při jídle, což přispívá k celkově absurdnímu obrazu o nich. Před samotnou scénou s večeří můžeme ve filmu identifikovat dva odkazy na návštěvu japonských turistů, jednu hned na začátku filmu, další v jeho polovině. V kombinaci s ostatními narážkami na Japonsko však můžeme vidět, že tyto odkazy postupně gradují. Vrchol této gradace přichází ve scéně s japonskými turisty, která začíná v čase 1:29:47 a končí v čase 1:33:33. Jedná se tak o poměrně dlouhou scénu, která má taktéž svou vlastní vnitřní gradaci a která představuje určité vyvrcholení malých absurdností nakupených v průběhu filmu a zároveň také jistý bod zlomu ve vývoji postavy Hanky.

Scéna s Japonci navazuje na scénu zobrazující rozchod Jakuba a Hanky. Hanka musí čelit absurdnímu zklamání, tedy že Jakub „zapomněl“, že už jednu přítelkyni vlastně má. U svých rodičů v krizové situaci hledá útěchu. Po příchodu do domu ale Hanka nalézá své rodiče při slavnostní večeři obklopené skupinkou více než třinácti japonských turistů. Mezi Japonci stojí také Ondřejova manželka, Lenka, která Japoncům vše tlumočí. Překvapenou Hanku vede matka rovnou ke stolu, kde se pomalu rozvíjí hádka. Matka Hance vyčítá (ve filmu již po několikáté), že za své životní útrapy a neúspěch nese odpovědnost Hanka sama, zároveň ji však obviňuje, že se takovým způsobem života zpronevěřuje především svým vlastním rodičům, kteří se za ni „obětovali“. Veškerý obsah je Lenkou tlumočen do japonštiny, která se ozývá vždy s krátkým zpožděním. Mluvená japonština ve scéně funguje jako symbol něčeho cizího a těžce pochopitelného. Zároveň rezonuje s nepochopením, kterého se Hanka dočkává od svých rodičů, resp. od své matky, otec ve scéně vystupuje v poměrně submisivní roli. Japonci jako takoví nemluví – japonština zaznívá pouze z úst Lenky. Japonci mlčí, v jeden moment se však Hance hromadně uctivě ukloní. Scéna kulminuje v momentě, kdy již Hanka nedokáže sílu situace udržet a prchá z domu pryč. Před domem se opírá o automobil, kterému se spouští alarm. Zvědaví japonští turisté ji však následují ven. Hanka v návalu vzteku a bezmoci tluče do okolních aut, jejichž alarmy se rozezvují. Celou scénu si Japonci natáčejí na videokamery a pořizují fotografie. Poté co Hanka z místa utíká, vyprovázejí ji japonští turisté potěšeným potleskem. Jediným pojtkem mezi bizarností situace a „lidským citem“

¹¹ *Samotáři* [film]. Režie David Petříček. Česká republika, 2000, 00:50:15-00:50:41.

¹² *Samotáři* [film]. Režie David Petříček. Česká republika, 2000, 00:51:34-00:51:50.

ve scéně představuje postava Lenky, která v kontrastu k tleskajícím Japoncům Hanku vyprovází pohledem plným slz.

Scéna je určitým vyvrcholením předchozích odkazů na japonskou kulturu. Její znepokojivost je založena na kontrastu – kontrastu mezi tím, co si představujeme pod pojmem domov (přestože se jedná o rodičovský dům) a mezi tím, co je naprosto cizí. Tuto cizotu zde představuje právě skupinka japonských turistů. Kontrast dále zvýrazňuje několik faktorů. Krom toho, že samotná přítomnost cizích lidí v bytě je narušením komfortní zóny, fakt, že se jedná o lidi kultury tak „vzdálené“, jako je Japonsko, celý kontrast umocňuje. „Japonskost“ zde evokují krom asijské vizáže herců zejména mluvená japonština, fotografická „výzbroj“, která je s Japonci stereotypně spojována a stejně tak také zdvořilost (úklona). Přítomnost Japonců dále rezonuje s dalšími vrstvami filmu – zejména s linií Robertova dokumentárního experimentu: Japonci, podobně jako Robert, nepozorují scénu přímo, nýbrž prostřednictvím svých zařízení. Tím jsou od reality odděleni, což souvisí i s jejich oddělením emočním. Přestože totiž Japonci pozorují rodinnou hádku, její emoční náboj k nim nedoléhá, nezasahuje je. Jako pozorovatelé velice intimní, choulostivé situace ovšem neodcházejí (jak by radil zdravý rozum, svědomí), nýbrž celou situaci dále pozorují a dokumentují, skoro jako by předmětem jejich zájmu byl jiný živočišný druh. Zde pak také narážíme na další stereotyp o Japoncích – dochází k rozkolu mezi pojmy „slušnost“ a „zdvořilost“. Japonci zachovávají formální dekorum, což se projevuje zejména úklonou v čase 01:31:10 poté, co se jejich směrem rozmáchnou rukou v momentě překvapení. Udrží tedy formální požadavky sociální interakce, zároveň však postrádají určitou lidskou slušnost, která by jim velela z místnosti odejít (či spíše se podobného „zájezdu“ vůbec účastnit...). Snoubí se zde tak stereotyp o japonské „slušnosti“ (spíše tedy snad zdvořilosti) se stereotypem citu neschopných „robotů“, či odosobněných „vědců“, kteří se pozorováním pokoušejí pochopit (poznat), jaká je „typická česká rodina“.

Pro chování japonských turistů můžeme navrhnout několik možností. První možnost je ta, že plně nechápou, co se před nimi děje díky nedokonalému tlumočení Lenky – Lenka netlumočí vše. To by ovšem znamenalo, že jsou Japonci naprosto imunní vůči projevům emocí, kterých jsou bezprostředními svědky, popřípadě že jich nejsou schopni. Nabízí se však ještě jedno, děsivější vysvětlení, tedy že přestože Japonci vědomě nahlíží na lidské trápení, považují ho za něco, co se jich netýká, jako by se dívali na jiný živočišný druh, se kterým nemají nic společného – takováto interpretace tak vyvolává pocity strachu a cizoty. Toto odlištění, jak již bylo zmíněno, kontrastuje s upřímným citovým projevem Lenky, která s Hankou, snad i prostřednictvím své vlastní životní prohry, soucítí. Podobných vysvětlení „proč“ by se dala najít celá řada. Můžeme však zároveň tvrdit, že nejistota interpretace, tedy to, že nevíme, co si skupina Japonců vlastně myslí, co cítí apod., je samo o sobě zdrojem úzkosti. Z tohoto důvodu se domnívám, že scéna s japonskými turisty představuje vrchol gradace, která prostupuje celý příběh, a který odpovídá předchozím odkazům – Japonci jsou zde využíváni jako cizí prvek, který se nechová konvenčním způsobem a který je (v rámci děje) ve své podstatě nepoznatelný – jedná se tedy o prvek vytvá-

řející úzkost, který rezonuje s vlastním významem scény – nepochopení ze strany rodičů, tedy někoho, od koho hlavní hrdinka očekává pravý opak.

Můžeme shrnout, že film obsahuje odkazy na Mexiko, Thajsko, a především na Japonsko. Obecně lze říct, že film pracuje do velké míry s tématem zdánlivého poznání, a překvapivého zjištění, že skutečnost je odlišná od původní představy. Zároveň můžeme tvrdit, že film využívá exotické prvky, kterými výše uvedený princip pomáhá naplňovat. Ve všech třech případech se jedná o redukci představy o dané zemi na velmi úzký a stereotypní pohled. Odkaz na mexickou tequilu je ve srovnání s jinými odkazy poměrně zanedbatelný, přesto ovšem naplňuje podobný princip, jako další dva. Odkazy na Thajsko pracují s tematikou sexuálního průmyslu, což rezonuje s tématem hledání lásky ve filmu. Odkazy na Japonsko jsou využívány k vytvoření obecné atmosféry „jiného“, těžko poznatelného a cizího, které krom pocitu jisté fascinace v divákovi pomáhají spoluvytvářet pocity odcizení, úzkosti či dokonce strachu. Jinými slovy, orientalistické odkazy pomáhají vybudovat určité konkrétní pocity a náladu. To, že pro vyjádření pocitu samoty a neporozumění je použito do velké míry právě Japonsko, považujeme za orientalistické, přestože to do jisté míry souvisí přirozeně s geografickou i kulturní vzdáleností ČR a Japonska. Orientalistické jsou totiž konkrétní stereotypní představy, které vychází zřejmě z kombinace geografické vzdálenosti, moderní japonské pop kultury a historie (podrobněji v následujícím oddíle).

Samotáři a orientalismus

Edward Said definuje orientalismus jako diskurz o národech a kulturách Asie, který se utvářel v euroamerickém prostoru zejména od konce 18. století až do současnosti. Said mluví o diskurzu „s vlastním institucemi, slovníkem, vědou, představami, doktrínami a dokonce i koloniální byrokracií a styly.“¹³ Mluví o orientalismu také obecněji jako o určitém způsobu myšlení, které je postaveno na hledání ontologického rozdílu mezi Orientem a Okcidentem (tedy mezi Evropou/Amerikou a Asií), a které se prolíná s akademickou tradicí, zastřešovanou vzdělávacími a výzkumnými institucemi, jejichž cílem je studium daných kulturně-geografických oblastí.¹⁴ Said rozuměl tento diskurz jako výraz od skutečnosti odvozeného, zkráceného a stereotypního pohledu na „Orient“, který zároveň chápal jako prostředek moci, pomocí něhož koloniální mocnosti, zejména Velká Británie, Francie a Spojené státy americké, prosazovaly v daných oblastech Asie svou politickou moc. Jak píše sám Said, k fenoménu orientalismu se nesnaží přistupovat z hlediska korespondence mezi orientalismem a Orientem, tedy srovnávat to, co je na orientalistických teoriích a stereotypech objektivně pravdivé, nýbrž z hlediska vnitřní konzistence orientalistických teorií. Stručně řečeno, pro Saida existuje orientalismus jako soubor představ, vytvářejících obraz „jiného“, vůči kterému se může určité kulturní „já“ negativně vymezovat a prostřednictvím kterých může technologicky vyspělejší „já“ toto „jiné“

¹³ Said 2008: 12.

¹⁴ Tamtéž

ovládat.¹⁵ Přestože Said vymezuje zdroj orientalismu kulturně zejména do západní Evropy a Ameriky, pojmenovává zároveň princip uplatnitelný i v jiných kulturních prostředích. Je to princip zkreslení, či stereotypizace, který může být uplatňován jak s pozitivními, tak s negativními konotacemi. Toto chápání orientalismu také chceme uplatnit v naší analýze *Samotářů*.

Příklady odkazů na Asii ve filmu jsou orientalistické v tom smyslu, že pomáhají budovat celkový narativ, atmosféru a význam za pomoci stereotypních představ o odkazovaných zemích. Největší emoční dopad mají ovšem odkazy na Japonsko, jelikož jich je zaprvé nejvíce, za druhé mnohem více stavějí na již existujících stereotypy o Japonsku bez toho, aniž by byly tyto principy nějak explicitně uvedeny. Odkazy na Thajsko a sexuální turismus ve filmu parodují spíše Čechy v Thajsku než Thajce jako takové, hodinové hotely či noční sociální pracovnice jsou totiž k vidění i v Česku. Scéna s Japonci je však českým divákům (a jistě nejen jim) srozumitelná právě proto, že se v širokém povědomí vyskytuje představa Japonců jako do jisté míry špatně pochopitelné či obtížně přijatelné kultury, což souvisí jednak s japonskou historií (druhá světová válka, *seppuku*, *kamikaze*, válečné zločiny, eugenické zákony apod.), ale také s japonskými moderními kulturními produkty (kreslené seriály plné násilí, (kreslená) pornografie s poměrně nekonvenční tematikou, stereotypní zobrazování žen v podřízené roli apod.). Bylo by zajímavé pokusit se odpovědět si na otázku, zda by scéna fungovala s příslušníky jiného národa, např. s Vietnamci, Španěly, nebo například Švédy. Osobně se domnívám, že by takové scéně přinejmenším chyběla síla, kterou má v případě japonských turistů právě proto, že jsou okolo Japonska a jeho kultury už vytvořené určité stereotypy, na kterých film staví. Na druhou stranu je nutné také vzít v úvahu film jako celek – v tomto textu je důraz kladen především na „tragickou“ linii vyprávění, humor, nadsázka a hyperbola jsou ovšem nedílnou součástí vyprávění. Díky humoru se film pocitově pohybuje někde mezi pocity úzkosti a pobavení. Domnívám se, že je nutné promyslet tyto odkazy také na základě tohoto faktu: humornost a zřejmě nadsázka do jisté míry otupuje orientalistické ostří, jehož vyznění by bylo bez přítomnosti komediální složky poměrně rasistické. Především bystřejšímu divákovi ovšem celková povaha příběhu, jeho replik a dialogů, či očividného přehánění a nadsázky může napovědět, že ani tyto odkazy nejsou myšleny doslovně, nýbrž jsou použity za účelem vyvolat určité emoce. To sice nic nemění na skutečnosti, že svým založením orientalistické jsou, zmírňuje to ovšem jejich celkové vyznění ve vztahu ke skutečnosti (po zhlédnutí filmu divák pravděpodobně nezačne být přesvědčen, že by japonští vědci byli schopni měřit zbytky duší ulpělých na zhrzených milencích).

K tomu můžeme zmínit, že na rozdíl od zemí, jako je například Francie či USA, Česká republika ve své novodobé historii jiné státy nekolonizovala, můžeme tedy usuzovat, že ani nemohla vzniknout orientalistická tradice v podobě, v jaké podle Saida vznikla v západní Evropě a v USA. Český kontakt s dálným východem naopak budoval v případě Japonska tradici pozitivního orientalismu (např. psaní žaponérií apod.). Na druhou stranu je ale v Českém prostředí rasismus a xenofobie poměrně

¹⁵ Said 2008: 11.

běžným a v případě xenofobie do jisté míry přirozeným jevem. Snímek je tak orientalistický zejména tím, že buduje význam na základě zažitých stereotypních představ o vzdálených etnicích, spíše než snahou si tato etnika podrobit. Je zřejmé, že si je doopravdy podrobuje na úrovni vlastních představ – tím, že si určitého člověka (národ) někdo zjednodušuje, mu tak vlastně krivdí, zapojuje jej totiž následně do logických úvah, které počítají s jeho hotovou formou, která je vnímána jako neměnná, čímž je objektu představ upírána šance na změnu. Na druhou stranu chceme argumentovat, že film není orientalistický ve smyslu skutečné politické moci, už jen proto, že pro to neexistují historicky vhodné politické podmínky.

Na závěr si položíme otázku, zda se jedná ve filmu o příklady orientalismu ornamentálního či konceptuálního. V prvním příkladu je odpověď zřejmá – jak již bylo uvedeno výše, film doopravdy obsahuje odkazy ornamentální povahy v podobě nápisů čínskými znaky, (zřejmě) asijsky vzhlízejícího gongu atd. Druhá otázka je ovšem obtížnější. Jedná se ve zbytku příkladů o příklady konceptuálního orientalismu? Pokud ano, o jaký koncept by se v takovém případě jednalo? Film neodkazuje k žádnému obecnému konceptu, který by se pojil k japonské kultuře (např. sensei – učitel, samurai – bojovník/válečník), který by byl západem nějak akomodován. Jediný obecný koncept, který zde nacházíme je jakýsi „obecný Japonec“, který odkazuje na jednotlivé stereotypy o Japoncích: bezcitní turisté, špičkoví vědci, chladné město Tokio apod. Můžeme tak snad mluvit o tom, že i odkazy na tohoto „Japonce“ jsou vlastně spíše estetického, ornamentálního charakteru než charakteru konceptuálního, přestože nemají vizuální podobu.

Závěr

V tomto textu byl proveden pokus analyzovat snímek *Samotáři* z hlediska orientalismu, byla provedena analýza jednotlivých odkazů na asijské realie a ty byly analyzovány z hlediska filmu jako takového a také z hlediska orientalismu jako teorie. Došli jsme k závěru, že film staví na zobrazování exotických prvků, které ve filmu hrají různé úlohy: určitým způsobem vystihují dobu, ve které byl snímek natočen, určitým způsobem ji parodují, film ovšem těchto odkazů používá k budování určité nálady ve filmu, zejména v případě odkazů na Japonsko, a to různými odkazy, které jsou ze své podstaty zjednodušující a stereotypní. Film ovšem nepoužívá žádný konkrétní koncept, který by nějak stereotypizoval – používá pouze opakovaných odkazů, které v rámci svého kontextu vyvolávají určité pocity. Z tohoto důvodu se kloníme k závěru, že jediný orientalistický „koncept“ ve filmu je „obecný Japonec“ a že se tak ornamentální a konceptuální roviny do jisté míry překrývají.

Pokud se pokusíme nahlédnout na orientalismus v co nejširší rovině, můžeme jej zaznamenat i v jiných aspektech filmu, které nesouvisejí s Asií. Tak například koncept „tradiční české rodiny“ je latentně esencalizující – vlastně tak Japoncům nutí fakt, že jsou sami „orientalističtí“ – tedy lépe řečeno okcidentalističtí. Toto schéma tak doplňuje ostatní proudy tohoto způsobu myšlení v *Samotářích* – vrací diváka na místo, kde si může uvědomit, že orientalismus z podstaty nesouvisí pouze s Orientem, Asií, nýbrž že se jedná o způsob uvažování a o chování k druhým.

O tomto chování vypráví příběh, který je založen na hledání porozumění a důvěry, a kde je nositelem selhání (krize) právě ztráta důvěry, nemožnost porozumění. Ztráta důvěry vede k odcizení, které z „druhého“ vytváří osobu náhle neznámou, cizí. Toto cizí je ve filmu zobrazováno stereotypně, pomocí odkazů na Japonsko, projevuje se však ve filmu jako celku – můžeme tak proto říci, že orientalistické odkazy reflektují celkové téma filmu.

Literatura

- MATELA, Jiří a kol.: *Japonská kultura*. Olomouc 2015.
- SAID, Edward Wadie: *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- UHER, David: Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Lukáš Pecha: *Orientalia Antiqua Nova VIII*. Plzeň 2008, ss. 412–428.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 7, 2, ss. 7–18.

Elements of Orientalism in the movie *The Loners* and their functions

This essay attempts to analyse the Czech movie *Samotáři* (The Loners) from the point of view of orientalism. The analysis focuses on the references to the Asian themes, mainly on the references to Japan, which are most numerous and have comparatively greater impact on the audience. Based on the analysis of the references thought through in relation to the context of their appearance, it will be argued that the orientalism is present in the movie mainly in the choice of themes which are stereotypical. However, it will be also argued that it is not orientalist in the Said's sense of controlling "the other" by its stereotypical depiction for political purposes. Also, it will be argued that there is not a clear boundary between "ornamental" and "conceptual" orientalism as the movie do not utilize other concepts than that of "being Japanese".

Keywords: The Loners, Orientalism, Edward Said, stereotypes, Japanese

Contact: David Grant, katedra asijských studií filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, třída Svobody 26, 771 80 Olomouc, Czech Republic; e-mail: granda00@ff.upol.cz

ORIENTALISMUS VE FILMOVÝCH ZPRACOVÁNÍCH LEGENDY O MULAN

Markéta Koklarová

Abstrakt: Od roku 1978, kdy Edward Wadie Said napsal svou klíčovou knihu *Orientalismus: západní koncepce Orientu*, se svět velmi změnil. Západní orientalismus, který Said se své knize kritizoval, přetrvává v různých podobách dodnes. Následující příspěvek se bude věnovat orientalizujícím prvkům v různých filmových zpracováních čínské legendy o Mulan. Bude provedena komparace filmů z dílny amerického studia Walta Disneyho *Legenda o Mulan* (1998) a *Mulan* (2020) s čínskými snímky *Hua Mulan* (2009) a *Mulan congjun* (1939). Komparace se bude zaměřovat na shody a rozdíly v jednotlivých filmových zpracováních se zaměřením na orientalizující prvky, které se vyskytují v amerických verzích příběhu. Nejprve budou vysvětleny samotné pojmy jako orientalismus a Orient. Následně budou představeny jednotlivé filmy. Analýza bude zaměřena především na ty prvky, které významnou měrou ovlivňují samotný příběh, motivaci a schopnosti hlavní hrdinky. Při analýze se musí také přihlídnout k faktu, že se jedná o různé filmové žánry, které mají svá specifika. U pohádek a dobrodružných fantasy žánrů divák neočekává historickou přesnost. Filmaři tak mají daleko větší svobodu se umělecky realizovat, což ale také v konečném důsledku vytváří prostor pro vznik exotického a stereotypního čínského prostředí. Na konečnou podobu filmů má velký vliv také doba, ve které byl snímek natáčen.

Klíčová slova: film, Hua Mulan, legenda o Mulan, orientalismus, Orient, Walt Disney

Orientalismus – Orient

Nejprve bychom si měli v krátkosti představit klíčové pojmy, které hrají v této esaji důležitou roli. Prvním z těchto pojmů je Orient (lat. východ). Jedná se o označení území a kultur, které se nacházejí východně od Evropy. Hranice takto označovaného území se v průběhu dějin měnily. Dnes pod tímto pojmem zpravidla chápeme oblasti Blízkého východu, východního Středomoří a Středního a Dálného východu. Jeho protikladem je Okcident (lat. západ), který se užívá k označení světa západního, do kterého patří státy Evropy, Severní Ameriky a Oceánie. Orientalistika je potom vědním oborem, který se touto oblastí zabývá.¹

V roce 1978 vydal Edward Wadie Said průkopnické dílo *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*, které se zabývá problematikým vztahem Orientu a Okcidentu. Said již v úvodu svého kritického díla tvrdí, že Orient je koncept, který byl vytvořen

¹ [2021.7.30] <https://cs.wikipedia.org/wiki/Orient>.

Evropany. Představoval pro ně prostor plný romantiky, exotických bytostí, zážitků a neznámých krajín.² Řada z těchto stereotypů se dochovala dodnes.

Orient byl ale také kulturním rivalem, ztělesňoval evropské představy o jiném světě a o jiné kultuře a pomáhal Západu negativně se vymezovat.³ Said však orientalismus nechápe pouze jako soubor specifických představ o Orientu, které pomáhají odlišit Orient od Západu. Myšlenka kulturní nadřazenosti, která je evropské civilizaci vlastní, podle něj vyústila v to, že se orientalismus stal souborem mocenských postupů: „*jímž Západ Orientu vládne, restrukturalizuje jej a spravuje.*“⁴ Těmito postupy Západ Orient ovlivňuje a snaží se nad ním držet moc. Tato kritika západní orientalistiky a orientalismu vyvolala v akademické obci velký rozruch.

Píseň o Mulan a její filmová zpracování

Hua Mulan 花木兰 je čínská legendární hrdinka. První písemnou zmínku o ní nalezneme v *Písni o Mulan* z období dynastie Severní Wei (386–535 n.l.). Balada vypráví příběh dcery, která se rozhodne přidat k armádě, aby zachránila otce. Převlékne se za muže a odchází do války. Po dvanácti letech se vrací z boje domů, kde ji přivítá celá rodina. Tento příběh byl velmi populární. Během let se dočkal několika variant a byl zasazen do různých časových období.⁵ Oblíbenost balady dokazuje i množství filmů a seriálů, ve kterých se Mulan objevuje. Od roku 1927, kdy vyšel první snímek s touto hrdinkou, již vzniklo celkem 13 filmů a několik seriálů.⁶ Do českého jazyka *Píseň o Mulan* přebásnil Jaromír Vochala.

Pro tento výzkum jsem vybrala čtyři filmy, na kterých budu demonstrovat, jakým způsobem je v amerických snímcích zobrazována čínská kultura a jaké orientalizující prvky se v amerických verzích příběhu objevují. Ke komparaci jsem vybrala dva snímky americké provenience z dílny studia Walta Disneyho: animovaný snímek *Legenda o Mulan* z roku 1998 a hraný dobrodružný film *Mulan* z roku 2020. Porovnávat je budu s čínskými hranými filmy *Hua Mulan* z roku 2009 a *Mulan congjun* z roku 1939.

Jako první bude v krátkosti představena animovaná pohádka *Legenda o Mulan* z roku 1998 od režisérů Tonyho Bancrofta a Barryho Cooka. Jedná se o třicátý šestý animovaný snímek studia Walta Disneyho. Tvůrci během příprav strávili tři týdny v Číně, kde měli čerpat inspiraci. Navštívili Velkou čínskou zeď, Datong, Luoyang, Xi'an, Jiayuguan, Dunhuang a Guilin.⁷ Inspirace těmito místy je patrná i v samotném snímku.

Stylem animace se autoři snažili přiblížit k čínské malbě. I když se podle informací, které se dozvíme ve filmu, děj odehrává za dynastie Han, umělecký tým styli-

² Said 2008: 11.

³ Tamtéž.

⁴ Tamtéž, s. 13.

⁵ [2021.7.29] https://en.wikipedia.org/wiki/Hua_Mulan.

⁶ [2021.7.29] https://en.wikipedia.org/wiki/Hua_Mulan#Films.

⁷ [2021.7.29] [https://en.wikipedia.org/wiki/Mulan_\(1998_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mulan_(1998_film)).

zoval vizuální design do dynastií Ming a Qing.⁸ Narazíme tak na řadu historických nepřesností.

Mezi herci, kteří v originále propůjčili postavám svůj hlas, figurují herci asijského původu. Hlavní postavu Mulan namluvila herečka čínského původu Ming-Na Wen, která se krátce mihla i v hraném snímku tohoto studia z roku 2020. Postavu Li Shanga namluvil taktéž herec čínského původu B. D. Wong. Objevují se zde ale také herci japonského, korejského a filipínského původu. Mulanina pomocníka, draka Mushua, nadaboval americký herec Eddie Murphy.⁹

Film byl dobře přijat jak veřejností, tak kritiky a v roce 2004 bylo natočeno pokračování – *Mulan II*. Toto pokračování nebude předmětem komparace.

Hraná verze *Mulan* z roku 2020 společnosti Walt Disney Pictures je fantasy snímek, který se inspiroval populárními čínskými žánry *wuxia* a *xianxia*. *Wuxia* je dobrodružný žánr, kde je kladen důraz na bojové umění. Děj se zpravidla odehrává ve starověké Číně.¹⁰ *Xianxia* je fantasy žánr ovlivněný čínskou mytologií, náboženstvím, tradiční čínskou medicínou a dalšími tradičními prvky čínské kultury.¹¹ Režie byla původně nabídnuta taiwanskému režisérovi Ang Leeovi, který ale odmítl. Nakonec byla vybrána novozélandská režisérka Niki Caro. Do hlavní role byla obsazena herečka Liu Yifei, která během natáčení čelila velké kritice, když podpořila zásahy policie proti demokratickým demonstrantům v Hongkongu.¹² Nebyl to ale jediný skandál, který poznamenal natáčení. Kritizováno bylo také natáčení v autonomní oblasti Xinjiang, kde je čínská vláda dlouhodobě obviňována z porušování lidských práv.¹³

Natáčení probíhalo v několika lokacích v Číně (např. v Národním geologickém parku Zhangye v provincii Gansu, v Xiangyangu v provincii Hubei a v Turpanu). Řada scén byla natočena také na Novém Zélandu.¹⁴

Hua Mulan je akční válečný film režiséra Ma Jinglea. Protagonistku ztvárnila známá herečka Zhao Wei. Zajímavostí je, že postavu bývalého otroka Gudeho si zahrál ukrajinsko-ruský zpěvák Vitas.¹⁵

Mulan congjun je čínská válečná komedie z roku 1939. Snímek režíroval Bu Wancang a scénář napsal spisovatel Ouyang Yuqian. Veselohra byla natočena během druhé sino-japonské války a je velmi ovlivněna dobou, ve které vznikla. Je z ní cítit velký patriotický nádech. Hlavní roli ztvárnila herečka Chen Yunshang.¹⁶

⁸ [2021.7.29] [https://en.wikipedia.org/wiki/Mulan_\(1998_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mulan_(1998_film))..

⁹ Tamtéž.

¹⁰ [2021.7.29] <https://en.wikipedia.org/wiki/Wuxia>.

¹¹ [2021.7.29] [https://en.wikipedia.org/wiki/Xianxia_\(genre\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Xianxia_(genre)).

¹² [2021.7.29] <https://ct24.ceskatelive.cz/svet/2899274-herecka-chystaneho-filmu-od-disneyho-ma-hongkongske-protesty-za-ostudu-lide-vyzývaji-k>.

¹³ [2021.7.29] <https://inews.co.uk/culture/film/mulan-filmed-where-disney-plus-boycott-filming-locations-china-xinjiang-uighur-641636>.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ [2021.7.29] [https://en.wikipedia.org/wiki/Mulan_\(2009_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mulan_(2009_film)).

¹⁶ [2021.7.29] [https://en.wikipedia.org/wiki/Mulan_Joins_the_Army_\(1939_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mulan_Joins_the_Army_(1939_film)).

Hlavní dějová linka je ve všech zpracováních stejná. Mulan je dívka, která svou nezrovnalou povahou vždy trochu vyčnívala. Rodiče se proto obávají, že bude mít problém najít si ženicha. Ve všech verzích má starého, nemocného otce, který je válečným veteránem. Jednotlivé verze se neodehrávají ve stejném časovém období. Ani nepřítelé, kterým je nutno se postavit, nejsou stejní (viz tabulka níže). Důležité ale je, že země je napadena a císař vydá příkaz k mobilizaci. Každá rodina má poslat do války jednoho muže. V rodině Mulan je jediným dospělým mužským členem nemocný otec, který by ve válce nepřežil. Mulan se ho tedy rozhodne nahradit. Odjíždí do tréninkového tábora, kde se musí chovat jako muž, aby zapadla. Pokud by byla její totožnost odhalena, hrozil by jí trest smrti. Mulan je při výcviku úspěšná. Následují vojenská vítězství a záchrana císařství. Na konci je za své hrdinské činy odměněna císařem, a to i přes to, že je její identita odhalena. Vrací se zpět do rodné vesnice, kde se setkává s rodinou.

	<i>Legenda o Mulan 1998</i>	<i>Mulan 2020</i>	<i>Hua Mulan 2009</i>	<i>Mulan congjun 1939</i>
Nepřítelé	Hunové	Rourané	Rourané	„invaze barbarů“
Období	dynastie Han	nespecifikováno	dynastie Wei	dynastie Tang

Při porovnání filmových verzí o hrdince Mulan s *Písní o Mulan*, kterou do češtiny přebásnil Jaromír Vochala, je patrné, že se básnickými verši nejvíce inspirovali autoři snímku *Mulan congjun* z roku 1939. Na rozdíl od dalších tří snímků se *Mulan congjun* často do detailu opírá o děj básně. V této verzi se jako v jediné objevují postavy všech členů rodiny, kteří figurují v básni (matka, otec, mladší bratr a sestra). V animované verzi z roku 1998 je Mulan jedináček. Má však malého psa, kterého oslovuje Little Brother a babičku. Ve verzi z roku 2020 má Mulan kromě rodičů ještě sestru. V čínské verzi z roku 2009 tvoří Mulaninu rodinu pouze otec. Matka již zemřela a sourozence nemá.

V *Mulan congjun* se hlavní hrdinka, stejně jako v básnické předloze, předem o svém rozhodnutí zastoupit otce ve válce domlouvá s rodinou. Dojde si nakoupit výstroj na trh a s rodinou se rozloučí. V ostatních verzích Mulan odjíždí uprostřed noci a svým nejbližším nedává na vybranou.

Tvůrci amerických verzí se ale také značně inspirovali původní baladou. Ve snímku *Mulan* potom v jedné ze scén na báseň přímo odkazují. Když se hlavní hrdinka v úvodu snímku projíždí na koni, vedle ní ve vysoké trávě uhanějí dva králíci tak rychle, že není poznat, jestli je to sameček nebo samička. Tato scéna přímo odkazuje k závěrečné sloce, kterou přebásnil Jaromír Vochala následovně:

„Když v houfu králíky
oko tvé sleduje,
rozpozná, kdo je on,
a kdo z nich ona je?“¹⁷

Odkaz na tuto sloku můžeme najít také ve snímku *Mulan congjun*. Tam pro změnu protagonistka v okolí vesnice loví drobnou zvěř. Všimne si, že se v křoví něco hýbe a v domnění, že se jedná o králíka, vystřelí. V křoví se ale neschovává králík, ale muž z vedlejší vesnice, kterého Mulanin šíp zasáhne do zadnice. Mulan se s nadsázkou brání, že nemohla tušit, že v křoví není králík, ale člověk.

Ponechme teď stranou původní baladu a věnujme pozornost rozdílům v čínských a amerických zpracováních. Následující část se bude soustředit na vizuální stránku snímků a na stereotypy ve vyobrazení čínské kultury ve filmech amerického studia Walta Disneyho.

Vyobrazení čínského prostředí

Nejprve bych chtěla věnovat pozornost tomu, jak je ve snímcích Čína a čínské prostředí znázorněno. Filmové prostředí jednotlivých snímků se od sebe totiž na první pohled velmi liší. Musíme mít na paměti, že jedním z faktorů, ve kterém se porovnávané filmy liší, není jen místo původu, ale také žánr, který do značné míry ovlivňuje vizuální podobu filmu a jeho zákonitosti. V případě animované pohádky *Legenda o Mulan* či fantasy snímku *Mulan*, by divák již ze samotné podstaty těchto dvou žánrů neměl očekávat historickou přesnost, správné dobové kostýmy či zasazení do historických lokací. Filmaři mohou více popustit uzdu své fantazii, což ale může v konečném důsledku vytvořit větší prostor pro vznik exotického a stereotypního čínského prostředí.

Na vizuální podobu snímků má velký vliv také druh filmu. U hraného filmu je štáb svým způsobem omezen výběrem natáčecích lokací, kulisami a interiéry. V případě animovaného filmu tato omezení odpadají a filmaři jsou limitováni pouze svou vlastní představivostí. Této výhody využili i tvůrci *Legendy o Mulan*, kteří netají svou inspirací čínskou malbou a animace je tím značně ovlivněna. Kromě inspirace krajinomalbou, narazíme ve snímku velmi často i na motiv mračen. Ten je použit v průběhu filmu v různých situacích několikrát. Můžeme tak vidět například zvednutý prach, kouř či spuštěnou lavinu ve specifickém tvaru připomínající právě tato mračna. Tento motiv se většinou objevuje na obrazech znázorňujících čínská božstva a nadpřirozené bytosti, kde právě tato mračna symbolizovala jejich příchod. V *Legendě o Mulan* je tak oproštěn od svého původního významu a má pouze vizuální efekt. Pokud by podobný efekt chtěli vytvořit i režiséři hraných verzí, museli by využít technologii CGI. Motiv mračen zahlédneme i ve snímku *Mulan congjun*. Neupoutává však na sebe divákovu pozornost. Je pouze součástí obrazu visícího na stěně, který je použit jako dekorace místnosti. Na tomto obraze vidíme

¹⁷ Píseň o Mulan. Přeložil Jaromír Vochala, s. 74.

i čínské božstvo, které z mračen vystupuje. Ve dvou zbývajících snímcích se s tímto prvkem nesetkáme.

Na vizuální podobu snímku má vliv také doba, ve které film vznikl. Z tohoto důvodu bylo srovnání snímku *Mulan congjun* s ostatními filmy trochu komplikované. Tento černobílý film pro pamětníky vznikl dávno před tím, než se začaly natáčet finančně náročné blockbustery. Kvalita obrazu dochovaného snímku, který je dostupný na youtube.com, je velmi špatná.

Pro porovnání filmové výpravy jednotlivých snímků jsem vytvořila tabulku, kterou jsem rozdělila do tří kategorií. Již při zběžném nahlédnutí do tabulky si můžeme vytvořit představu o tom, jakým způsobem filmaři vyobrazili čínské prostředí.

Srovnání výpravy filmů				
	<i>Legenda o Mulan</i> 1998	<i>Mulan</i> 2020	<i>Hua Mulan</i> 2009	<i>Mulan</i> 1939
Obydlí, kostýmy a výzdoba	altánky, červená barva, čínská zahrada, rikša lampiony, mosty, okna s vyřezávaným mřížovím	altánky, červená barva, čínská zahrada, lampiony, lodičky, mosty, obydlí Hakka, okna s vyřezávaným mřížovím, pagoda, pestrobarevné kostýmy, sušená sláma	okna s vyřezávaným mřížovím, skromné obydlí bez výzdoby, sušená kukuřice, sušená sláma	lampiony, obraz s motivem mračen, okna s vyřezávaným mřížovím, skromné obydlí, sušená sláma
Scénérie a lokace	císařský palác, Guilin, hory, Peking, rýžová pole, Velká čínská zeď	císařský palác, Guilin, Hedvábná stezka, hory, poušť, rýžová pole	centrální pláně, císařský palác, jurty, poušť, step	císařský palác, poušť, zdi pevnosti
Zvířata a rostliny	bambus, borovice, cvrček, jestřáb, lekníny, magnólie, panda	bambus, „Cvrček“ (voják), hejno hus, jestřáb (čarodějnice), magnólie, zakrslá borovice		hejno hus, ne- specifikovatelný rozkvetlý strom

Nejvíce prvků, které mají spojitost s čínskými reáliemi, nalezneme ironicky ve snímcích americké proveniencce. Jsou to například typické čínské zahrady, mosty, rýžová terasovitá pole, specifická krajina v okolí Guilinu, bambus či procházející se panda. V úvodu *Legendy o Mulan* útočí hunská armáda na Velkou čínskou zeď, která

podobu, jež je ve snímku znázorněna, získala až za dynastie Ming. Hlavní hrdinka ze snímku *Mulan* potom pro změnu bydlí v kruhovém obydlí *tulou*, které je typické pro čínské etnikum Hakka.

Výprava u čínských zpracování působí o poznání skromněji. Interiéry jsou bez přehnané výzdoby. Scénérie a lokace se omezují pouze na oblast centrální pláně a stepi, kde se měl válečný spor odehrávat.

Velmi odlišná byla také škála barev, kterou filmaři využili. V *Legendě o Mulan* a v *Mulan* byl svět daleko barevnější a pestřejší. Kostýmy ve snímku *Mulan* svou pestrostí připomínaly kroje národnostních menšin. Filmaři také hodně pracovali s červenou barvou. Oproti tomu využití barev v *Hua Mulan* bylo více realistické. Postavy byli oděny do jednoduchých nevýrazných šatů. Okolí Mulaniny vesnice bylo prашné a bez vegetace.

Američtí filmaři předložili obraz Číny, která je barevná, pestrá a exotická. Chtěla bych však upozornit na jeden prvek, který je v amerických verzích hojně zastoupen, jehož cílem ale není pouze dokreslit atmosféru Číny a vytvořit dokonalý stereotypní obraz plný rozkvetlých stromů a barev, ale má také symbolizovat samotnou hlavní hrdinku. Jedná se o magnólii (čínsky *mulan* 木兰), která v čínštině přímo odkazuje k Mulaninu jménu. Magnólie symbolicky znázorňuje její cestu za sebepoznáním. Nejvíce prostoru tento prvek dostává v animované *Legendě o Mulan*. Je škoda, že tento detail a význam Mulanina jména není ve filmu nikde vysvětlen. Divákovi tak může zcela uniknout.

Komparace orientalizujících prvků

Není to ale pouze prostředí a čínské reálie, které pomáhají vytvořit obraz čínské společnosti. Proto se budu v následující části zabývat prvky reprezentujícími čínskou kulturu, které nalezneme ve snímcích studia Walta Disneyho. Tyto prvky jsem vypsal a následně jsem jejich výskyt porovnával s prvky, které nalezneme ve filmech čínské provenience. Výsledek si můžete prohlédnout v následující tabulce:

Výskyt orientalizujících prvků				
	<i>Legenda o Mulan</i> 1998	<i>Mulan</i> 2020	<i>Hua Mulan</i> 2009	<i>Mulan</i> 1939
Mytologie, náboženství a filozofie	drak, gongy a bubny, konfucianismus, Nebesa, uctívání předků, vonné tyčinky	drak, energie Qi, fénix, gongy a bubny, Nebesa, uctívání předků vonné tyčinky	drak gongy a bubny	drak, gongy a bubny, <i>gui</i> (démon), Nebesa, uctívání předků vonné tyčinky

Kultura a společnost	akupunktura, bojové umění, čínská znamení zvěrokruhu, čínské počítadlo, čínské šachy, deštníky, dohazovačka, konkubíny, líčení, průvod masek, úcta k rodičům, vějíře	bojové umění deštníky dohazovačka, líčení, nosítka, průvod masek, úcta k rodičům, vějíře	bojové umění, líčení, úcta k rodičům	bojové umění, čínský zpěv, hudební nástroje (flétna, <i>erhu</i>), líčení, opera, průvod masek, úcta k rodičům, vějíře
Vynálezy	děla, hedvábí, kartáček na zuby, ohňostroj, porcelán, střelný prach	hedvábí, ohňostroj, porcelán	hedvábí	hedvábí, porcelán
Jídlo a pití	čaj, hůlky, knedlíčky <i>jiaozi</i> , kuře <i>gong bao</i> , krevety, rýže, rýžová kaše, smažené nudle	čaj, hůlky, koření, rýže, zelenina na páře	brambory, maso na ohni, polévka, víno	čaj, polévka

Již první pohled do tabulky napovídá, že ve snímcích studia Walta Disneyho se vyskytují prvky, které mají reprezentovat čínskou kulturu, ale se samotným příběhem o Mulan mají pramálo společného. Nejvíce těchto prvků nalezneme v animovaném snímku *Legenda o Mulan*. Jedná se o čínské počítadlo, čínské šachy, zmínky o akupunktuře, o konkubínách apod. Posloužily pouze k dokreslení stereotypní čínské atmosféry. Narazíme zde také na střelný prach, dělo či ohňostroj. Tyto známé čínské vynálezy, byly ale vytvořeny dlouho poté, co se má příběh dle autorů odehrávat.

Ve snímcích se často vyskytují stejné prvky. Jako příklad může posloužit symbol draka, na kterého narazíme ve všech čtyřech snímcích. Velký rozdíl je ale potom v četnosti, se kterou se tento prvek ve filmech objevuje. V *Legendě o Mulan* na symbol narazíme tak často, že jsem vzdala snahu jeho výskyt spočítat. V *Mulan congjun* ho může pozorný divák zaregistrovat pouze jednou, a to v pozadí za císařským trůnem.

Také v kategorii Jídlo a pití narazíme na řadu stereotypů. Čína je známá svým kulinářským uměním, čehož si nejspíše během třítydenní exkurze po Číně povšiml i umělecký tým *Legendy o Mulan*. Na jídlo je tak ve snímku často strhávána divákova pozornost. Objevují se tu zmínky o smažených nudlích, plněných knedlíčích *jiaozi*, krevetách, rýžové kaši či kuřeti *gong bao*. V ostatních snímcích jídlo zdaleka nehraje tak důležitou úlohu.

Po prozkoumání znázorněného čínského prostředí a orientalizujících prvků by se mohlo zdát, že se americkým filmařům podařilo vytvořit „činštější“ prostředí než samotným Číňanům. Stereotypů a západních představ o čínské kultuře, zde nalezneme opravdu mnoho.

Další část se bude soustředit na rozdíly v motivaci hlavní hrdinky a také na to, jakým způsobem autoři přistupovali k hrdinčiným schopnostem. Z původní balady tyto informace totiž nejsou zcela zřejmé. Proto je zajímavé, jak se s tímto tématem vypořádali filmoví tvůrci v různých adaptacích. Pozornost bude věnována také znázornění nepřátel, se kterými se hlavní hrdinka potýká.

Mulanina motivace

Ve všech čtyřech komparovaných snímcích se shodně objevuje starost rodičů o Mulaninu budoucnost. Nikdy nebyla typickou dívkou, jejíž největší povinností vůči rodičům je vdát se a porodit děti. V obou amerických verzích této legendy se Mulan vydává na nevydařenou návštěvu u místní dohazovačky. Tato scéna je stereotypním vyobrazením způsobu námluv v čínské společnosti. Zdůrazňuje ale také to, jak moc se Mulan vymyká představě o tom, jak by měla čínská dívka vypadat, a jak by se měla chovat.

Když přichází rozkaz, povolávající jejího otce do armády, rozhoduje se do ní vstoupit místo něho, aby ho zachránila. Tuto příležitost k „úťeku“ z každodenní reality využívá ale také k hledání sebe sama. Právě tato dvojí motivace je největším rozdílem mezi čínskými a americkými hrdinkami.

V čínském snímku *Hua Mulan* hrdinka sice nezapadá do role typické, klidné a poslušné dívky. Její motivace je ale nezištná a z domu odchází pouze s myšlenkou na záchranu otce. Z její strany se tak nejedná o individuální pouť za sebeobjevením, která je typická pro západní kulturu.

Snímek *Mulan congjun* je potom důkazem toho, že film není pouze záležitostí uměleckou, ale i důležitým prostředkem k vyjádření současné politické situace. Tato komedie, která byla natáčena uprostřed druhé sino-japonské války, je tehdejší situací v zemi značně ovlivněna, což se odráží na motivaci naší hrdinky vstoupit do armády. Jejím prvořadým důvodem totiž není starost o otce, kterého by toužila zachránit před jistou smrtí, ale spíše patriotismus a pocit nutnosti pomoci své vlasti bojovat proti nepřátelům. Tento patriotický nádech je patrný v celém snímku.

Rozdílná jsou potom i vyznění konce. V *Mulan congjun* se Mulan vrací domů, převléká se do dívčích šatů a přebírá na sebe opět „dívčí úlohu“. V divákovi zanechává pocit, že bude ve svém životě pokračovat jako poslušná dcera.

V amerických verzích není na konci vyloučeno její pokračování ve vojenské dráze, kde by mohla naplno využít své schopnosti, které již nemusí před světem skrývat. Není nucena potlačit svou individualitu a vracet se k životu, který vedla předtím, než domov opustila.

Druhá čínská verze *Hua Mulan* končí hořkosladce. I zde se Mulan vrací domů za otcem, převléká se do dívčích šatů a upravuje si vlasy. Navštěvuje jí její spolubojovník princ Wentai, který jí navrhuje možnost útěku a společného života. Mulan

ho odmítá, a to opět ze zcela nezištných důvodů. Stejně jako na začátku, kdy se rozhodla zachránit otce, i zde se obětuje pro záchranu jiných. Dohodnutý sňatek prince s dcerou rouranského vůdce byl jediným způsobem, jak mohl být válečný konflikt ukončen. Pokud tento akt sebeobětování pomůže k zažehnání konfliktu a zabrání dalším zbytečným úmrtím, pak za to stojí.

Mulaniny schopnosti a pomocníci

Odlišnosti nalezneme také ve vysvětlení Mulaniných schopností. V čínských verzích si protagonistka vystačí se svou chytrostí a bojovými schopnostmi, které získala tréninkem od dětství. Také v americkém snímku *Legenda o Mulan* získala své schopnosti při tréninku. Několikrát je vyzdvihována i její odvaha a vynalézavost. Na její cestě jí doprovází i dva pomocníci, kteří reprezentují čínskou kulturu – drak Mushu a cvrček, který má nosit štěstí. Drak je jedním z nejdůležitějších symbolů čínské kultury, který představoval mužský prvek *yang* a postavu císaře. Postava dráčka Mushua ale není ztělesněním majestátních vlastností, kterými tento tvor v čínské kultuře oplývá. Byl vytvořen spíše jako komická postava, která v očích diváka dotváří atmosféru Číny.

Také hlavní hrdinku z *Mulan* z roku 2020 doprovází mytologický pomocník. Není to však stejně jako v animované verzi drak, ale je to fénix, který je podle čínské mytologie jedním ze čtyř mýtických tvorů. V čínské kultuře symbolizoval ženský princip *yin* a císařovnu. Tento fénix je v úvodu otcem představen jako vyslanec rodných předků. Mezi jeho schopnosti patří znovuzrození z popela. Tato schopnost je přitom charakteristická pro antického bájného fénixe a je součástí západní kultury.

Kromě mýtického pomocníka má Mulan i speciální bojové nadání. To je vysvětlováno tím, že v jejím těle proudí zvýšený tok energie *Qi*. Tuto energii ale nemohou využívat dívky, proto ji musí Mulan před ostatními skrývat. V čínské kultuře se s termínem *Qi* setkáváme například v tradiční čínské medicíně jako s vitální silou. Ta se ale rozhodně neomezuje pouze na muže. Využití tohoto termínu k vysvětlení Mulaniných schopností tak posloužilo k zatraktivnění jejich schopností pro západního diváka.

Dále pak měla tato schopnost, která je určená pouze mužům, posloužit k zapojení do globální diskuse o rovnosti pohlaví. Tato snaha prostupuje celým snímkem. I zde si můžeme povšimnout, jak má nálada ve společnosti v době, kdy byl snímek natáčen, schopnost ovlivnit atmosféru a celkové vyznění snímku. Důležitou roli v této snaze filmařů sehrává čarodějnice Xianniang. Tě stejně jako hlavní hrdince proudí v těle zvýšený proud energie *Qi*, kvůli čemuž je svým okolím odmítána, zavrhnuta a poslána do vyhnanství. Trochu překvapivý je samotný fakt, že je Xianniang označována za čarodějnici. Její nadpřirozené schopnosti jsou vysvětlovány využitím energie *Qi* k destrukci, což je zakázáno. Její schopností je například transformace ve zvířata. Nejčastěji se přeměňuje v jestřába, čímž snímek odkazuje na jestřábiho pomocníka Hayabusa z *Legendy o Mulan*. Dokáže také vstoupit do lidí, což jí umožní ovládat jejich vůli. V čínské kultuře se ale s čarodějnicemi moc nesetkáváme a tento koncept má blíže ke kultuře západní.

Příběh Xianniang končí tragicky, když se na poslední chvíli rozhodne pomoci Mulan a umírá hrdinskou smrtí, čímž v očích diváka vykoupila svá předchozí špatná rozhodnutí. Životní příběh čarodějnice Xianniang je paralelou k životu Mulan a ukazuje divákovi, jak přijetí okolním prostředím ovlivňuje život jedince. Připomíná také, že svět se neustále mění a že to, co nebylo možné před deseti či dvaceti lety (přijetí jejich schopností), již ve světě, kdy se se stejným problémem potýká hlavní hrdinka, možné je. Tímto způsobem se snímek dotýká globálních témat jako feminismus, genderová rovnoprávnost a LGBT. Více než na čínskou kulturu, tak odkazuje k dnešní globální diskusi o genderových tématech a klade velký důraz na individualismus jedince. Ukazuje, že se člověk nemá obávat ukázat okolí své pravé já a svou individualitu, a že právě díky své odlišnosti a opravdovosti bude přijat a oceněn. Důraz na individualismus přitom není prvkem čínským, ale je charakteristickým rysem západní kultury.

Znázornění nepřátel

Dichotomie Západ–Východ a rozdělení na „my“ a „oni“, na které Said při kritice západního orientalismu upozorňoval, nalezneme i v těchto filmových zpracováních. Nepřátelská i čínská kultura jsou ve filmech studia Walta Disneyho znázorněny stereotypním a zjednodušujícím způsobem. Nejvíce je tento prvek opět patrný v animované *Legendě o Mulan* z roku 1998. Nepřekvapí, že kultura nepřátel je znázorňována negativně. Není jistě náhodou, že jsou nepřátelé častováni stejnými adjektivy, jaké byly kdysi západními orientalisty používány k popisu Orientu a Orientálců. Jsou znázorněni jako suroví, špinaví, nekulturní barbari, kteří bez kapky slitování vraždí ženy a děti. Divokost, která jim koluje v krvi, je nesporná. Jejich spojení s přírodou je symbolizováno vztahem mezi hunským náčelníkem Shan Yum a jestřábem Hayabusou. Čínská kultura je oproti tomu zobrazována pozitivně. Je symbolizována postavou císaře, který je ctnostný, moudrý, spravedlivý a řídí se konfuciánskými zásadami. Protože motivace nepřátel k útoku není dostatečně vysvětlena, vzbuzují v divácích tito nepřátelé ještě větší strach.

Podobně je tomu i v hrané verzi z roku 2020. Postava čínského císaře se od animované verze ovšem trochu liší. Svou roli v tom sehrává i inspirace žánrem *wuxia*. Císař, kterého ztvárnil Jet Li, je dobrým stratégem. A jak se ukázalo při závěrečné scéně, mistrně ovládá bojové umění. Představu o ctnostném konfuciánském panovníkovi tedy vystřídal představa o spravedlivém mistru bojových umění. Vůdcem nepřátel je Böri Khan, který je také znázorněn jako krutý člověk bez slitování. Daleko důležitější postavou ve snímku *Mulan* je ale jeho pomocnice a hlavní antagonista, čarodějnice Xianniang, kterou ztvárnila dnes již legenda čínského filmu Gong Li. Xianniang je na rozdíl od Böri Khana a jeho hunského předchůdce Shan Yuna postavou s vývojem a je představena divákovi natolik, aby se s ní dokázal identifikovat.

V čínském snímku *Hua Mulan* je syn rouranského náčelníka Mendu sice vyobrazován jako člověk bez skrupulí, který se neštítí ani otcovraždy, není to ale postava plochá. Je zde dokonce naznačeno, že mu v dětství plnění a vraždění, spojené s kočovným způsobem života, vadilo. Stejně jako jeho sestra toužil po životě, který vedli

obyvatelé dynastie Wei. Jeho otec i sestra jsou potom vyobrazeni jako civilizovaní, rozumní a kulturní lidé. O povaze Menduova otce, svědčí i dobrý vztah se sloužícím, který byl dříve jeho otrokem. Zajímavé je, že tento bývalý otrok je jediným Okcidentálcem, na kterého ve všech filmech narazíme. Spor mezi znepřátelenými stranami nakonec není ukončen vojenskou porážkou nepřátelské armády, ale dohodou o sňatku mezi čínským princem Wentaie a dcerou rouranského náčelníka, čímž se *Hua Mulan* podstatně liší od amerických adaptací.

Dalším příkladem rozdělení na „my“ a „oni“, na který ve snímcích narazíme, je rozdělení na typické mužské a ženské chování. Ve snímcích *Legenda o Mulan* a *Mulan* se setkáváme s neustálými připomínkami toho, jak by se měla správná dívka chovat, a jaké by měla mít vlastnosti. Ty jsou dávány do kontrastu s negativním stereotypním mužským chováním. Nejvíce patrný je tento kontrast v momentě, kdy Mulan vstupuje do vojenského tábora, kde je nucena imitovat chování spolubojovníků, aby zabránila odhalení své identity. Tvůrčí tým *Legendy o Mulan* zde sklouzává k posměchu a k stereotypnímu znázornění chování čínských mužů, kteří se štourají v nose, odplivují, chrchlají a mají špatný chrup. V čínské verzi *Hua Mulan* pro srovnání narazíme na podobnou scénu při vstupu do vojenského tábora. Mulanin přítel Fei Xiaohu, který zná její pravou identitu, jí ale naopak radí, aby skrývala své ženské přednosti, jako je ženský smích a velké oči, kterými by se mohla prozradit. Tento příklad negativního zobrazení je v amerických snímcích výjimkou. V naprosté většině ve snímcích převažuje pozitivní vyobrazení čínské kultury.

Závěr

Smyslem tohoto textu bylo zamyslet se nad orientalismem prezentovaným v amerických filmových adaptacích čínské legendy o hrdince Mulan. Obraz, který tyto snímky vykreslují, není realistický a je plný západních stereotypů o čínské kultuře. Není to ovšem v žádném případě vyobrazení negativní. Čína je v jejich podání prezentována jako země plná krásných scénérií a mýtických tvorů. Pestrost a barevnost amerických snímků z dílny Walta Disneyho, která na diváka z filmového plátna dýchne, je v přímém kontrastu se zaprášenou a krutou realitou válečného konfliktu, která je zobrazena v čínském snímku *Hua Mulan*.

Na nejvíce orientalizujících prvků narazíme v animované pohádce *Legenda o Mulan*. Divákovi je na první pohled zřejmé, že se příběh odehrává v Číně. Objeví se zde například procházející se panda velká, rýžová terasovitá pole, symboly draků, ohňostroje apod. Ve snaze přiblížit západnímu dětskému divákovi čínskou kulturu, je ale podáván nepřesný a stereotypní obraz čínské společnosti. To může do budoucna ovlivnit jeho představu o čínské kultuře a o Číně.

Americkým filmařům se nepodařilo odpoutat od charakteristických rysů západní kultury – jako je důraz na individualitu a vyzdvihování jinakosti. Tento fakt byl nejvíce patrný v motivaci hlavní hrdinky, která vstup do armády využívá k hledání sebe sama. Ve filmu *Mulan* studia Walta Disneyho je potom cítit záměr tvůrců zapojit se do dnešní globální diskuse o rovnosti pohlaví. Nálada ve společnosti tak

velkou měrou ovlivňuje atmosféru filmu. S tím se můžeme setkat i ve snímku *Mulan congjun*, kdy je snímek pro změnu ovlivněn sino-japonským válečným konfliktem.

Při znázornění čínské a nepřátelské kultury američtí tvůrci využili Saidem kritizované rozdělení na „my“ a „oni“. Uchýlili se tak k řadě zjednodušení a k stereotypnímu pohledu na nepřátelskou „cizí“ kulturu. Postup, který američtí filmaři zvolili, je tak připomínkou toho, že negativní vymezení vůči jiné kultuře je v západní společnosti stále hluboce zakořeněno.

Literatura

HÁLOVÁ, Monika: Walt Disney a orientalismus: Legenda o Mulan. *Dálný východ* 2019, IX, 2, ss. 86–94.

HUNTINGTON, Samuel P.: *Střet civilizací: boj kultur a proměna světového řádu*. Praha 2001.

MACFIE, A. L.: *Orientalism: a reader*. New York 2000.

Piseň o Mulan. In Olivová, Lucie (ed.): *Klenoty čínské literatury*. Praha 2006, ss. 73–74.

SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.

UHER, David a Tereza Slaměnicková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, VII, 2, ss. 7–18.

Orientalism in film adaptations of the legend of Mulan

Since 1978, when Edward Wadie Said wrote his critical book *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, the world has significantly changed. Western Orientalism, which Said criticized in his book, persists in various forms to this day. The following article will focus on Orientalist elements in various film adaptations of the Chinese legend of Mulan. A comparison of films from Walt Disney Pictures *Mulan* (1998) and *Mulan* (2020) with Chinese films *Hua Mulan* (2009) and *Mulan congjun* (1939) will be made. The comparison will focus on the similarities and differences in the individual film adaptations, focusing on the Orientalist elements in the American versions of the story. First, concepts such as Orientalism and the Orient will be explained. Subsequently, individual films will be presented. The analysis will focus on those elements that significantly affect the story, motivation, and the main character's abilities. The analysis must also consider the fact that these are different film genres that have their specifics. For fairy tales and adventure fantasy genres, the viewer does not expect historical accuracy. Thus, filmmakers have far more freedom to perform artistically, but this also creates space for creating an exotic and stereotypical Chinese environment. Movies are also greatly influenced by the time period in which they were shot.

Keywords: film, Hua Mulan, Legend of Mulan, Orientalism, Orient, Walt Disney

Contact: Markéta Koklarová, katedra asijských studií filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, třída Svobody 26, 779 00 Olomouc, Czech Republic; e-mail: marketa.koklarova01@upol.cz

AMERICKÉ SERIÁLY A MYTOLOGICKÉ LIŠKY: KOMPARACE SOUČASNÝCH ZPRACOVÁNÍ V RÁMCI POPULÁRNÍ AMERICKÉ SERIÁLOVÉ PRODUKCE

Monika Abbrhámová

Abstrakt: Devítiocasá liška je výraznou mytologickou postavou variující napříč kulturami východní Asie, což opakovaně reflektují nejen lokální kulturní produkce, ale hojně také produkce zahraniční. V kontextu globalizovaného západního seriálového trhu se v poslední době objevila dvě nápadná populární zpracování, která vynikají rozsáhlostí svého publika, zasazující adaptace této postavy do nových kontextů. V roce 2019 televizní stanice Netflix uvedla seriál *Love, Death and Robots*, který je kompilací krátkých filmů žánrově variujících mezi cyberpunkovým sci-fi, hororem a fantasy. V jeho rámci byl uveden také projekt tvůrců Philippa Gelatta (scénář) a Olivera Thomase (režie), zpracovávajících knižní předlohu čínského spisovatele Kena Liu, nazvaný *Good Hunting*, zasazující čínskou mytologickou postavu huli jing do cyberpunkového prostředí. O rok později stanice HBO uvedla hororový dramatický seriál *Lovcraft Country* autorky Mishy Greenové (zpracovávající románovou předlohu Matta Ruffa), kde zase sehrává klíčovou roli postava inspirovaná korejskou verzí mytologické lišky kumiho. Oběma zpracováními se dostalo díky více či méně citlivému zacházení s původním námětem a kulturním významem „lišky“ odlišných přijetí. Jedním z hypotetických důvodů byla přehnaná sexualizace postavy, kterou lze vnímat jako projev v současnosti stále reflektovanějšího trendu fetišizace asijských žen, jenž je důsledkem dominantních orientalizujících západních reprezentací regionu, jak je popisovala například Kendall Matsumoto.¹ Cílem tohoto textu je proto obě zpracování metodou komparace analyzovat a pokusit se odhalit, nakolik autentického uchopení se mýtu devítiocasé lišky v americké seriálové produkci dostává a jaká vnímání východoasijského regionu mohou taková zpracování podporovat.

Klíčová slova: kumiho, huli jing, mytologie, orientalismus, populární kultura, seriál

Úvod

Asijské horory do západní filmové kultury pronikají už celá desetiletí. Nezřídka se kultovní, zejména východoasijské snímky dočkávají na Západě nejen četných repríz, ale opakovaně také remaků². Vznik takových děl přitom nemusí být motivován pouze vidinou finančního zisku – některá zpracování jsou širším západním publikům

¹ Matsumoto 2020: 114–126.

² Nejslavnější je pravděpodobně japonský *Kruh* z roku 1998 a jeho americký remake z roku 2002.

(bohužel často za cenu vulgarizace, orientalizace nebo kulturní apropriace) přístupnější a stravitelnější. Jen obtížně překlenutelná vzdálenost mezi oběma kulturními rámci přesto nezabraňuje tomu, aby se západní diváci k asijským hororům opakovane navraceli. Odkud tato fascinace pramení? Galloway to vysvětluje následovně:

„tradiční křesťanství prostě nedovoluje tolerovat určité typy exkurzů myšlení, konání, nebo i umění; výsledné „přepážky“ a filtry jsou natolik vstřípeny v naši populární kulturu, že až ve chvíli, kdy zhlédneme snímek pocházející ze země bez takovýchto konvencí, si uvědomíme, že se nám nedostávalo něčeho, co jsme dosud ani nevěděli, že existuje.“³

Vysokou popularitu asijských hororů tak odůvodňuje zejména fascinací jinakostí a prvkem neotřelosti a novosti, které takřka každé, tedy i západní filmové publikum oceňuje jako vysoce hodnotné. Toto kritérium je navíc v očích západního publika výrazně umocňováno přítomností mystična, které je v případě východoasijského hororu často realizováno odkazováním se k lokální mytologii.⁴

Jednou z hojně adresovaných mytických postav, která zavdala podnět ke vzniku této práce, je také devíticásá liška, jejíž obměny se vyskytují v rámci japonské, čínské i korejské mytologie. Představa nadpřirozeného tvora (nejčastěji lišky), který na sebe bere podobu ženy, jenž svou krásou svádí a následně rdousí mladé muže a chlapce se do literárních i filmových námětů opakovaně navrácí, ke zpracování v rámci hororového žánru pak přímo vybízí. K adaptaci této mytické postavy se navíc stále častěji odvažují také západní tvůrci, a to i v rámci těch nejviditelnějších diváckých platforem. V průběhu minulého roku byla na stanicích HBO a Netflix poskytnuta minimálně dvě výrazná díla, která postavu kumiho/huli jing zachycovala. Tato práce se zmíněné adaptace pokusí porovnat a zhodnotit optikou orientalismu, nakolik se autoři od původních asijských mýtů odklánějí a do jaké míry tyto mýty využívají pro distribuci alternativních, nepůvodních obsahů a idejí.

Východoasijské mytologie a devíticásá lišky

Přestože se tato práce bude věnovat zejména adaptacím čínské huli jing a korejské kumiho, je třeba poznamenat, že liška coby mytologická bytost je fenoménem o poznání rozšířenějším (další ze známých asijských „verzí“ je například japonská kitsune, nebo vietnamská ho tinh). Příběhy lišek však sahají dalece i za hranice Asie (evropské pohádky o liškách jsou nám dobře známé, a jsou tak příkladem asi nejvíce nasnadě, liška se však typicky vyskytuje například také v příbězích Eskymáků⁵). Ze zmíněných asijských lišek se jako první vyskytla pravděpodobně huli jing, která začala nabývat podoby během dynastie Chan, kde se v příbězích začal objevovat princip možnosti

³ Galloway 2006: 11.

⁴ Stein 2018: 100.

⁵ Ting 1985: 43.

přeměny různých tvorů do lidské podoby.⁶ Několik raných zmínek popisuje vzezření a schopnosti huli jing, čínský historik Guo Pu například už ve třetím století píše:

„Když liška dosáhne 10 let, může se přeměňovat v ženu. Když dosáhne 100 let, stane se krásnou ženou anebo šamanem. Některé se stanou muži a kopulují se ženami. Mohou vědět o událostech více než tisíc li vzdálených a jsou zdatné v čarodějnictví, mají lidi a zbavují je smyslů. Jakmile dosáhnou tisíce let, stanou se nebeskými liškami a mohou obývat nebe.“⁷

Univerzálním atributem všech lišek je jejich schopnost přeměny do ženské podoby, důvody a okolnosti tohoto jednání se však regionálně liší. Zatímco huli jing a kitsune jsou převážně považovány za neutrální či člověku vyložené prospěšné bytosti, v tradiční korejské mytologii je kumiho považována za znamení smrti a zlého démona.⁸ Ten může být natolik brutální, že vykrádá hroby čerstvě zesnulých, aby tak ukojil svůj hlad. Přejímá esence a vzpomínky svých obětí, a současně tak získává schopnost vzít na sebe jejich podobu. Dle některých interpretací se kumiho po tisíci dnech konzumace lidského masa zcela promění do lidské podoby, v případě huli jing tuto proměnu naopak umožní tisícidenní „abstinence“.

Analyzovaná díla

Adaptace východoasijských mýtů devíticásé lišky jsou samozřejmě mnohé a západnímu obecenstvu nejsou ani zcela neznámé, zvážíme-li například mezinárodně úspěšného Naruta⁹, chlapce, v jehož těle přebývá devíticásá liška. Mystično, které pro zámořské publikum v mnohým asijských mýtech dlí, bylo v minulosti často využíváno zejména v rámci hororového žánru (z nichž se stal vyloženě kultovním například již zmíněný Kruh); na tento trend pak v současnosti navazuje občasná implementace hororových prvků do masově mnohem populárnější produkce. Takovýmto případem jsou i dvě nová zpracování mýtu devíticásé lišky, která divák, podobně jako v mém případě, nemusí cíleně vyhledat, přesto jsou mu prostřednictvím populárních amerických seriálů za pomoci gigantických televizních společností mimoděk zpřístupněny.

V roce 2019 televizní stanice Netflix uvedla seriál *Love, Death and Robots*, který je kompilací krátkých filmů žánrově variujících mezi cyberpunkovým sci-fi, hororem a fantasy. V jeho rámci byl uveden také projekt tvůrců Philippa Gelatta (scénář) a Olivera Thomase (režie), zpracovávajících knižní předlohu amerického spisovatele čínského původu Kena Liu, nazvaný *Dobrý lov* (v originále *Good Hunting*). Epizoda je oceňována jako jedna v seriálu z nejpovedenějších, umně totiž aktualizuje mýtus

⁶ Huntington 2003: 14.

⁷ Kang 2006: 14.

⁸ Johnson 1974: 46.

⁹ Naruto 2002.

o huli jing do cyberpunkového prostředí, což je v řadách sci-fi fanoušků formát předurčený k téměř jistému úspěchu. Huli jing, kterou ještě coby štěně ušetří smrti malý chlapec, syn lovce duchů, se z malebné vesnické krajiny v dospělosti dostává do Hong Kongu přelomu 19. a 20. století, kde je nucena žít se prostitucí. Vzhledem k tomu, že v industrializujícím se světě dochází k mizení magie (epizoda tuto skutečnost částečně líčí jako důsledek britské koloniální správy), Yan, jak zní lidské jméno huli jing, ztrácí své magické schopnosti a postupně přestává být schopna navracet se do podoby lišky. Čelí při tom drastickému jednání mužů, kterému se v ženské podobě není schopna bránit. Vyhledává proto mechanika, který sestrojí automata (tj. někdejšího chlapce, který v dětství ušetřil její život) a oba společně její tělo přetvoří na automatický stroj, který umožňuje transformaci mezi oběma někdejšími podobami. Dochází tak k jakémusi znovuzrození a emancipaci Yan jako huli jing, která díky nynější podobě dokáže bojovat s násilnými útoky mužů v ulicích a sama určuje aktivně identitu, kterou jí měnící se svět proti její vůli odejmul.

Asi rok po uvedení epizody konkurenční televizní stanice HBO uvedla dlouze očekávaný hororově laděný dramatický seriál *Lovecraftova země* (v originálním znění *Lovecraft Country*) autorky Mishy Greenové (zpracovávající románovou předlohu Matta Ruffa), kde jednu z klíčových postav představuje, jak se dozvídáme v 6. epizodě seriálu, kumiho, tedy korejská obdoba čínské huli jing, stvoření. Kumiho v lokální mytologické tradici zaujímá znatelně temnější místo, než lišky ve zbytku východoasijských kultur. Lovecraftova země se snaží toto dědictví redefinovat, kumiho je však přesto představena jako temný démon, jehož výlučným záměrem je vraždit mužské oběti, které podlehnou jejím svodům. Kumiho zde ovládá mrtvé tělo mladé dívky Ji-Ah, zdravotní sestry, s níž se sblíží hlavní postava seriálu Atticus během své služby v Korejské válce. Příběh doprovázející kumiho je temný ve všech svých aspektech - Ji-Ah byla kdysi brutálně zneužívána nevlastním otcem, protože její matka nechala kvůli mstě za pomoci šamanky ovládnout její tělo duchem Kumiho. Podle slibu šamanky kumiho tělo opustí ve chvíli, kdy Ji-Ah svede a zavraždí 100 mužů, čímž se jí navrátí lidská podoba a vzpomínky. Ta tak až do své 99. oběti skutečně bez okolků činí v přesvědčení, že muži si její jednání zaslouží a že není schopna lásky, v případě Atticuse, který se má stát poslední obětí, se však zamiluje, rozhodne se vzepřít vůli matky a osudu, který jí identita kumiho předurčuje. Historická interpretace kumiho jako z podstaty krvelačného démona bez slitování se tak v průběhu epizody transformuje a i zde dochází v jistém smyslu k emancipaci, vzepření se klasickému mýtu a převzetí agence ve smyslu, který klasická korejská tradice kumiho v úvahu nebere.

Orientalismus

Vzhledem k tomu, že ani jedna z analyzovaných adaptací nepochází z původní regionální produkce, je nezbytné zaměřit pozornost k tomu, nakolik je uchopení západními tvůrci ovlivněno jejich původem a internalizovanými kulturními kódy, které se do výsledných děl bez pochyby promítají. Film (potažmo seriál) je obdobně jako každý jiné výtvarné či odborné dílo nevyhnutelně reprezentací toho, co se pokouší zobrazovat, a jako takové jeho vyznění podléhá znalosti kontextu a schopnostem

jeho tvůrců. V případě kultur tzv. Orientu¹⁰ si otázku po reprezentativitě zejména akademických výstupů jako jeden z prvních začal klást Edward Said¹¹, který byl ke schopnostem západních akademiků porozumět cizím kulturám poměrně skeptický. Zejména díky jeho zviditelnění tohoto tématu je dnes *orientalismus* chápán jako negativní návyk vnímat východní kultury prizmatem západního pozorovatele. V návaznosti na toto uvědomění došlo od 70. let, kdy Said debatu o rozsahu orientalismu rozproudil, k reflexi celé řady dílčích aspektů, kterými se orientalismus vyznačuje. Jedním v současnosti z nejdiskutovanějších je zobrazování žen – Asiatek, které je v řadě případů minimálně problematické.¹²

Mytologické postavy jako ženy – symboly

V předchozím textu již bylo naznačeno, že v případě obou analyzovaných děl se původní lokální mýty o devítiocasých liškách od studovaných adaptací v některých aspektech odlišují. To může mít dvojí příčinu: jednak se může jednat o snahu autorů dostatečně mýtus aktualizovat pro současného diváka, historicky věrná zachycení by totiž možná mohla působit příliš odtaziť a divák by mohl mít problém se s nimi ztotožnit. Johnson¹³ například jako údajně jednu z nejděsivějších korejských pohádek o kumiho popisuje příběh muže, který se jednoho dne rozhodne při návratu domů močit na bílou kost, která ho za trest začne pronásledovat. Muž se skryje o obchodě s vínem, kde se kosti ztratí. Po tom, co se na místo po několika letech vrátí, objeví se zde nový obchod s vínem, kde muž celý příběh začne vyprávět mladé dívce. Ta se v ten moment změní na lišku a muže sežere. Je obtížné si představit, že by poselství typu jako v tomto příběhu, tedy že není správné močit na bílé kosti, mohlo být pro současné filmové publikum v širší míře atraktivní.

Druhým možným vysvětlením re-interpretace obou mytologických postav je úsilí zvýšit jejich atraktivitu skrze atribut ženství. Nelze totiž ignorovat skutečnost, že jak v případě Yan, tak v případě Ji-Ah jsou obě postavy vyobrazovány zejména v ženské podobě, přičemž zachycení v obou případech několika sexuálních scén je vysoce grafické a expresivní. To se dá vysvětlit jednak v kinematografii bohužel univerzálně vzrůstajícím trendem užíváním nahoty jako samoúčelného prostředku dosažení vyšší sledovanosti, jednak ale může také souviset se specifickější tendencí fetišizace asijských žen, které ve své práci věnuje pozornost například Kendall Matsumoto. Ta tvrdí, že trend sexualizace asijských žen je zejména na Západě výsledkem jejich exotizace masovými médii, a je tak bazálně spjatý s fyzickými atributy asijských žen, které jsou v rámci západní společnosti stále vnímány jako rozhodující identitární element¹⁴. Jak Yan, tak Ji-Ah jsou intenzivně sexualizované postavy, což lze na jed-

¹⁰ Historicky etablované, avšak později také problematizované západní označení pro kultury Blízkého východu, v širším pojetí také kultur Středního a Dálného východu.

¹¹ Said 2008.

¹² Melman 1995.

¹³ Johnson 1974: 36.

¹⁴ Matsumoto 2020: 125.

nu stranu pochopitelně přičítat na konto tomu, že takováto identita je integrálním atributem také původních mytologických předloh (kumiho a huli jing), na stranu druhou je ale orientace na sexualitu volbou autorů, kteří míru její explicity z vlastní vůle nastavují poměrně vysoko.

Zachycení historických událostí a reflexe kolonialismu

Epizodu *Lovecraftovy země* věnovanou vysvětlení zápletky s kumiho otevírá scéna odehrávající se ve filmovém sále v jihokorejském Tegu roku 1949. Hlavní postava epizody Ji-Ah zde sleduje projekci amerického filmu *Meet me in St Luis*, filmu, v němž mnozí spatřují propagandistickou oslavu obyčejného života středostavovské americké rodiny, určenou pro diváky hledající pozitivní obraz sebe sama během válečného období. Pro hlavní postavu Ji-Ah filmy s Judy Garland reprezentují zejména romantické ideály, které se jí nedaří naplnit, v kontextu reflexe historických událostí však volba právě tohoto snímku reprezentuje pravděpodobně více – postupné opouštění romantických představ Ji-Ah prezentovaných filmy s Judy Garland rezonuje se vzrůstající deziluzí v Koreji přítomných amerických vojáků, jedním z nichž je také hlavní postava seriálu *Atticus*. V tomto aspektu se seriál celkem chválehodně pokouší o obnovu historického vědomí amerických diváků, kteří s rolí Spojených států v rámci Korejské války nejsou příliš seznámeni – renomovaný časopis *The Atlantic* například ve svém článku sepsaném L. A. Marshalllem z roku 1953 uvádí, že oficiální legitimizace přítomnosti amerických jednotek v regionu byla pro běžné Američany natolik matoucí, že vedla k silnému „otupění jejich paměti“¹⁵.

Korejská válka byla výstředním rozdělením poloostrova po ukončení 35 let trvající okupace regionu Japonskem v roce 1945. Namísto navrácení suverenity regionu po ukončení druhé světové války došlo v důsledku nastupující studené války v roce 1948 k rozdělení tzv. „sfér vlivu“ mezi Sověty spravovanou severní a Američany spravovanou jižní část. Severní a Jižní Korea se tak staly útvary oddělenými 38. rovnoběžkou, z nichž oba si nárokovaly budoucí oficiální správu celého regionu. *Lovecraftova země* tento dějinný kontext nikterak divákovi nedodává, což jeho orientaci v ději pravděpodobně výrazně snižuje. Epizodické segmenty jsou uvozovány pouze uvedením letopočtu a lokace, což je vzhledem ke komplikovanosti zapojení amerických jednotek nemístně zjednodušující. Simplifikace je však bohužel pro seriál příznačná také v dalších ohledech, takže maximálně orientace pouze na příběh hlavních hrdinů není příliš překvapivá – vzdává se nároku adresovat to, zda přítomnost Američanů v Koreji byla či nebyla adekvátní, omezuje se pouze na konstatování, že hlavnímu hrdinovi „tahle válka připadá zbytečná“. Nabízí se proto otázka, nakolik je líčení děje uzpůsobeno americkému publiku. Je třeba připustit, že součástí vývoje hlavního postavy je adresování toho, že se coby americký voják dopouštěl „zrůdných činů“ na civilních obyvatelích a přihlížel „lidovým lynčům“ domnělých komunistických kolaborantů, takže k problematizaci role Američanů v Korejské válce touto formou do malé míry dochází – nelze ale v žádném případě hovořit o nijak propracovaném

¹⁵ [2021.06.26] <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1953/09/our-mistakes-in-korea/376243/>

vykreslení lokálních událostí ani rozkrývání kulturní a politické báze válečného konfliktu. Forma podání historického pozadí tak v epizodě slouží pouze jako prostředek ukotvení žádoucího vývoje vztahu hlavních postav Atticuse a Ji-Ah a vysvětlení jejich konfliktu. Jakékoli kulturní specifikace tak mají čistě instrumentální význam a příliš často k nim nedochází, což je samo o sobě možné vnímat jako orientalizující. Samotný fakt, že hlavní hrdinka, rodilá Korejka, životní inspiraci čerpá z americké filmové produkce, lze považovat za zjednodušující ústupek západnímu divákovi, který se snáze zorientuje ve známých kulturních kódech, a není nucen přistoupit na skutečnost, že by pro Ji-Ah mohla být inspirativní spíše lokální kulturní tvorba.

Příběh *Dobry lov huli jing* je situován do malé čínské vesnice přelomu 19. a 20. století, tj. do Říše Čching, do malé provenience nedaleko Hong Kongu, který byl od poloviny devatenáctého století v důsledku opiových válek podle Nankingské smlouvy v této době podroben britské koloniální správě. Příběh huli jing, která v důsledku „odmagičtění krajiny“ ztrácí své nadpřirozené já, je metaforickým znázorněním proměny regionu, který pod britskou správou procházel postupnou industrializací a způsobil drastickou proměnu životů všech jejich obyvatel. Vzrůstající orientace obyvatel na materialitu a odklon od spirituálního a mystického je důvodem toho, že hlavní postava, někdejší syn lovce duchů (tj. také lovcem huli-jing) je přinucen opustit šlépěje otceva řemesla, který v průběhu příběhu umírá žalem, podobně jako starý způsob života, který společně se svým řemeslem ztělesňoval. Reflexe britského kolonialismu je silným motivem příběhu a pokud důraz na něj srovnáme se zpracováním v *Lovcraftově zemi*, je třeba říci, že je mnohem intenzivnější a důslednější. Veškerá zobrazení kontaktu s britskou správou vyznívají velmi negativně, a to jak na úrovni globální (stavba britské železnice podle učení feng šui narušuje plynutí energie čchi, jak vysvětluje jedna z postav, čímž dochází k nevratnému poškození původní krajiny), tak na úrovni individuálních interakcí, kdy jsou Britové vykreslováni jako dominantní opresori postrádající elementární úctu k čínskému obyvatelstvu a jeho zvyklostem. Tato emfáze je dovedena ad absurdum ve chvíli, kdy se příběh přesunuje přímo do Hongkongu, kde je huli jing opakovaně vystavována predátorským sexuálním útokům mužů, které představují výlučně Britové. Paralela mezi agresivními kolonizátory a bezbranným čínským obyvatelstvem je tak více než zřejmá.

Komparace a závěr

Srovnávaná díla, jak se předložený text snažil na vybraných příkladech demonstrovat, vykazují celou řadu nepřehlédnutelných odlišností. Obě zpracování vědomě pracují s kulturní pamětí a vzhledem k americkému původu většiny tvůrců, stejně jako tomu, že jsou díla vzhledem k procesu distribuce určena primárně pro euro-americký trh, je možné předpokládat, že se pokoušejí oslovit především historickou pamětí západních publik. Pokud bychom v tomto ohledu obě díla porovnali, *Dobry lov* je zcela jistě o poznání odhodlanější kriticky adresovat témata, která jsou pro někdejší koloniální mocnosti ožehavá. Vykreslení přítomnosti Britů v Hong Kongu je silně kritické a funguje jako pevná kostra celého příběhu, který lze vnímat jako post-

kolonialistický komentář ke způsobu britské správy území. Ačkoli také *Lovecraftova země* v sobě takovýto historicko-kritický aspekt obsahuje, důraz na věrně vykreslení historického pozadí příběhu je v porovnání s *Dobrym lovem* minimální. Dějinné specifikace zde fungují pouze instrumentálně, jako prostředek a pozadí konstrukce příběhu dvou hlavních hrdinů, na které se epizoda koncentruje především. To může být částečně způsobeno odlišným formátem a tím, že je epizoda o kumiho součástí rozsáhlejšího příběhu, který je třeba i v rámci této epizody narativně rozvíjet. Výstavba kontextu tak není natolik podstatná, jako v případě samostatného uzavřeného díla, kterým je *Dobry lov*. Přesto značně omezenou interpretaci historických událostí v *Lovecraftově zemi* můžeme zcela určitě označit za orientalizující.

V případě druhého aspektu, kterému tato práce věnovala pozornost a kterým je reinterpretace klasických mytologických bytostí jako primárně ženských postav je zhodnocení, zda se autoři dopouštějí orientalizace, značně komplikovanější. V obou případech jsou devitiicásé lišky znatelné (a dle mého názoru poměrně zbytečně) sexualizovány, což je fakt, který může, ale nutně také nemusí souviset s trendem fetišizace asijských žen. Vyhodnocení, zda se jedná o vzrůstající praxi univerzálně příznačnou pro zobrazování žen, pro zobrazování asijských žen, nebo pro západní „modernizaci“ asijských mytologických bytostí je vzhledem k množství proměnných dle mého názoru prakticky nemožné. Jedná se nicméně téměř jistě o přístup, který zbytečně odvádí pozornost diváka od samotné mytologie a směřuje ji k podružným okolnostem. Pokud se něco oběma seriálům, bez ohledu na kulturní původ této ideje, daří, pak je to poskytnutí agence oběma „liščím“ postavám, což je v kontextu možné (a jinde časté) fetišizace asijských žen naopak chvályhodná snaha. Oba příběhy jsou totiž silně orientovány nikoli na uchování mytologické identity (tj. na autentické folklorní zdroje) postav, nýbrž na emancipaci a schopnost odpoutání se od ní. Jak Yan, tak Ji-Ah se odmítají podřídit tlaku okolí a přijmout svá nadpřirozená předurčení: stávají se autonomními agenty nezávislými na vůli mužů. Nakolik je takové rozuzlení ideou západní může posoudit každý divák sám.

Literatura

- GALLOWAY, Patrick: *Asia Shock: Horror and Dark Cinema from Japan, Korea, Hong Kong, and Thailand*. Berkeley 2006.
- HUNTINGTON, Rania.: *Alien kind: Foxes and late imperial Chinese narrative*. Cambridge 2003.
- JOHNSON, J. W.: Far Eastern Fox Lore. *Asian Folklore Studies* 1974, 1, ss. 35–68.
- KANG Xiaofei: *The cult of the fox: Power, gender, and popular religion in late imperial and modern China*. New York 2006.
- MATSUMOTO, Kendall.: Orientalism and the Legacy of Racialized Sexism: Disparate Representational Images of Asian and Eurasian Women in American Culture. *Young Scholars in Writing* 17, ss. 114–126.
- MELMAN, Billie: *Women's Orients: Englishwomen and the Middle East, Sexuality, Religion and Work*. Londýn 1995.

- SAID, Edward W.: *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- STEIN, Wayne: Women as Shapeshifting Fox Spirits in Chinese Tales of the Strange. *Horror Literature and Dark Fantasy* 2018, ss. 99–110.
- TING Nai-tung: A Comparative Study of Three Chinese and North-American Indian Folktale Types. *Asian Folklore Studies* 1985, 1, ss. 42–43.

Ninetail fox is a significant mythological creature varying across cultures of Eastern Asia, which is a fact widely reflected not just by local, but also by foreign cultural production. During last few years, there came into being two significant adaptations adding new contexts to story of a ninetailed fox, which achieved recognition across western globalized series market with respect to size of the audience. In 2019 Netflix TV station introduced *Love, Death and Robots* series, which is a compilation of animated short movies varying between genres of scifi, horror and fantasy. As a part of this series a project of Phillip Gelatto (screenplay) and Oliver Thomas (director) was introduced. Movie adaptation of Ken Liu's novel is called *Good Hunting* and it adapts the myth of huli jing into new, cyberpunk environment. One year later an adaptation of kumiho, korean version of ninetailed fox, was introduced in series of HBO TV station *Lovecraft Country*, which was directed by Misha Green based on a novel of Matt Ruff. Both works were either praised or criticised for more or less sensitive adaptation of the myth in terms of cultural significance and meaning. One of the hypothetical reasons for this reaction could be sexualization of the figure. That might be seen as a part of the trend of fetishization of asian women, which is one of consequences of western orientalisng representations of the region, as it was widely described for example by Kendall Matsumoto¹⁶. The aim of this essay is therefore a comparison of both pieces which should lead to the possible revelation of how authentic both adaptations achieve to be and what possible representations of east-asian region they might reproduce.

Keywords: kumiho, huli jing, mythology, orientalism, popular culture, TV series

Contact: Monika Abrahámová, Filozofická fakulta Univerzita Palackého v Olomouci, Křížkovského 10, 771 80 Olomouc; e-mail: abrhmo00@ff.upol.cz

¹⁶ Matsumoto 2020.

ORIENTALISMUS V JADE EMPIRE

Radek Pazderka

Abstrakt: Ačkoliv počítačové hry existují již od 60. let minulého století a jejich vývojáři v současné době dokážou vybudovat stejně silné a uvěřitelné příběhy jako tvůrci filmů a spisovatelé knih, jsou počítačové hry stále považovány spíše za nástroj zábavy než za umělecké dílo. Z tohoto důvodu tak stále ještě není v akademické sféře věnována dostatečná pozornost reálným problémům, které hry vyobrazují ani problematickým rozhodnutím, jichž se vývojáři při tvorbě her dopouštějí. Příkladem je problematika orientalismu, které se ve své knize *Orientalismus: Západní koncepce Orientu* věnoval Edward Said a na základě jehož tezí jsem se rozhodl zkoumat orientalizující koncepty v počítačových hrách. Jako případovou studii jsem zvolil hru *Jade Empire* od kanadského studia Bioware. Tato hra, vydaná v roce 2005 na Xbox a v roce 2007 na PC, se řadí k žánru single player RPG (tj. hra na hrdiny pro jednoho hráče). Je zasazena do fiktivní země zvané Nefritové císařství a výrazně se inspiruje čínskými historickými reáliemi a mytologií. Hráč se ujímá role studenta (či studentky) bojových umění a vydává se na cestu za záchranou svého mistra, který byl unesen tajemnými Lotosovými vrahy. V průběhu své cesty hrdina odkrývá rozsáhlé spiknutí, sahající až k samotnému císaři. Vzhledem k zasazení hry se v ní vyskytuje řada orientálních konceptů, např. dualistický koncept komplementárních sil jinu a jangu, či koncept reinkarnace. *Jade Empire* byla také po dlouhou dobu jednou z mála her, vytvořenou západním studiem, jejíž příběh byl zasazen do ryze asijského prostředí a obsazenou pouze asijskými postavami.

Klíčová slova: počítačová hra, orientalismus, orientalismus v počítačových hrách, Bioware, *Jade Empire*

Úvod

Když Edward Said v roce 1978 vydal své dílo *Orientalismus*, počítačové hry byly stále ještě v plenkách. Od té doby ovšem uplynulo mnoho let a dnes dokážou počítačové hry realisticky vyobrazit fantastické světy a jejich příběhy se mohou svou bohatostí rovnat klasickým románovým či filmovým dílům. S narůstající komplexností počítačových her se ale jejich vývojáři musejí potýkat s problémy při vyobrazení určitých problematických prvků lidské společnosti. Jedním z těchto prvků je právě orientalismus, vyskytující se zejména v počítačových hrách západních vývojářských studií.

Tento článek se bude věnovat interpretaci východoasijských myšlenkových konceptů zobrazených v počítačové hře *Jade Empire*. Tato hra byla vydaná v roce 2005 na Xbox a v roce 2007 na Windows, je jednou z prvních her kanadského studia Bioware. Jedná se o kombinaci akční hry a konceptů RPG (hry na hrdiny), která je zasazena do fiktivního světa inspirovaného čínskou mytologií. Zároveň byla tato

hra také jednou z prvních západních her zasazených do ryze asijského prostředí a poskytuje tak řadu příležitostí ke studiu orientalismu v počítačových hrách.

Struktura herního světa

Edward Said ve své knize *Orientalismus* definuje orientalismus jako „napodobování Východu (Orientu) Západem (Okcidentem).¹ Tvrdí také, že obraz, který si Západ o Východu utvořil, neodpovídá skutečnému Východu a je spíše výsledkem Západního ideálu o tom, jaký by Východ měl být. Podle Saida je pak orientalismus nástrojem, který Západ používá k tomu, aby mohl Východ ovládat a do jisté míry je proto rasismem.²

Již v době před vydáním knihy jsme se mohli na příkladu mnohých filmových či literárních děl přesvědčit, že otázka vyobrazování Orientu je skutečně problematická a v některých případech velmi necitlivě provedená (namátkou můžeme uvést například film z roku 1956 *Král a já*). Díky technologickému pokroku máme však až v posledních letech možnost zkoumat orientalismus a jeho prvky v oblasti počítačových her, které se od doby vydání Saidova díla značně proměnily a získaly na komplexnosti, která jim umožnila dosáhnout stejných možností jako literárním dílům či filmům. Jednou z těchto her je i hra *Jade Empire*, které bude ústředním tématem tohoto článku.

Abychom ovšem byli schopni Saidova tvrzení potvrdit či vyvrátit, musíme si nejprve konkrétněji představit univerzum *Jade Empire*, což nám následně umožní zasadit zkoumané orientalizující prvky do kontextu. Ačkoliv je totiž svět *Jade Empire* výrazně inspirován asijskou mytologií a reáliemi, není součástí žádného jiného, širšího herního univerza, ani jiného kánonu (ať už literárního či filmového) a není tudíž možné čtenáře odkázat na příslušný zdrojový materiál.

Hra je zasazena do fiktivní říše jménem Nefritové císařství (odtud pochází i anglický název *Jade Empire*), které po neurčitý počet generací vládne císařská dynastie Sun, založená císařem-filozofem, Moudrým Tienem. Informací o prvním císaři je ve hře jen velmi málo. Z fragmentů je ovšem patrné, že císař byl zosobněním konfuciánského ideálu aristokrata a ideálního vojevůdce a záměrem tvůrců nejspíše bylo vykreslit císaře jako kombinaci charakterových rysů Konfucia a prvního čínského císaře Čchin Š'-chuang-tiho. V době hry už je ale Moudrý Tien dlouho po smrti a říši vládne císař Sun Hai, na začátku své vlády čestný a svědomitý vladař, který byl ovšem později pohlcen touhou po moci a nyní je zkorumpovaný a samotářský.

Říše je rozdělena do čtyř velkých provincií, které kopírují geografické oblasti Číny. Regiony i jejich názvy jsou značně stylizované, v některých případech až orientalizující, což ovšem s ohledem na fantastické zasazení světa nepředstavuje natolik zásadní problém. Oblast Zlatá delta je charakteristickým zobrazením čínské zemědělské krajiny. Oblast Prosperující východ odpovídá oblasti Kantonu a má i svůj vlastní, specifický jazyk. V oblasti Sídlo nebes se nachází Císařské město a oblast Hory pěti

¹ Said 2008: 273.

² Tamtéž, s. 102.

posvátných svitků je sídlem řady klášterů, jejichž architektura je inspirována tibetskými lámaistickými kláštéry.

Císařství je řízeno složitým byrokratickým aparátem, který je však značně neefektivní, a to zejména v odlehlejších regionech říše, kde bývá jeho moc nahrazena mocí lokálních pánů či banditů a pirátů. Kromě byrokratického aparátu disponuje císařství ještě dvěma dalšími složkami, skrze které vykonává svou vůli. Těmito složkami jsou císařská armáda a organizace známá jako Lotosoví vrazi.

Lotosoví vrazi mají v příběhu ústřední úlohu a podle herního kodexu vznikli z mírumilovného Řádu Lotosu, který měl dbát o duševní rozvoj císaře, dvacet let před dějem hry. V době hry se ovšem jedná o brutální a sadistickou organizaci, jejíž členové se záměrně sebepoškozují (k dosažení hrozivějšího vzezření) a jsou naprosto loajální svému vůdci, Ruce smrti, čímž naplňují západní představu o orientální krutosti.

Kromě světské moci je ovšem svět *Jade Empire* řízen také mocí božskou. Ta je ve hře zastoupena v podobě tzv. Nebeské byrokracie. Ačkoliv jsou informace o ní velmi kusé, je několikrát zdůrazněno, že její úředníci mají dohled nad všemi sférami bytí. Hráč se s několika nebeskými úředníky v průběhu hry setká, a zjistí, že se od sebe diametrálně liší jak rozsahem své působnosti, tak i svým vzezřením.

Příkladem úředníků Nebeské byrokracie mohou být tři bytosti, které hrají důležitou úlohu v herním příběhu. Prvním z nich je jedna z hlavních postav, Vodní dračice. Její doménou je vláda nad vodami, ale zároveň je průvodkyní mrtvých na onen svět. Na rozdíl od jiných bytostí v hierarchii Nebeské byrokracie disponuje Vodní dračice vlastní skupinou smrtelných služebníků, kteří jsou označováni jako Mnichové ducha a přebývají v klášteře v Žalozpěvech, v oblasti Hor pět posvátných svitků. Mnichové ducha jsou Vodní dračící pověřeni ve světě pátrat po ztracených duších a přivádět je do Žalozpěvů, kde se nachází fyzická brána do světa mrtvých.

Druhou bytostí je liščí duch jménem Lesní stín. Lesní stín je považován za velmi mocnou bytost, ale pole její působnosti je omezeno pouze na oblast Velkého jižního lesa, ve kterém neustále bojuje s kanibalskou démonkou zvanou Matka.

Posledním příkladem je Zin Bu, magický abakus, který byl nejprve pověřen zaznamenáváním a katalogizováním destrukce způsobené hráčovou postavou. Po událostech začátku hry byl ovšem pro neschopnost degradován do úřadu obchodu a komerce, stal se hráčovým společníkem a slouží jako jeho všudypřítomný obchodník, u kterého je možno nakupovat a prodávat různé herní zboží.

Život poddaných císaře a Nebeské byrokracie se příliš neliší od představ o životě v císařské Číně, ačkoliv i v tomto případě se jedná o obraz značně stylizovaný, až orientalizující. Herní kodex navíc nabízí jen velmi malé množství zpráv o životě mimo lokace navštívené hráčem a není tak možné si utvořit ucelený obrázek o herním světě.

Jeden prvek se ovšem zdá být přítomný v životě všech obyvatel říše. Je jím tradice praktikování bojových umění, kterému se věnují všechny vrstvy obyvatelstva. Na bojová umění je ve hře, s ohledem na její žánr, přirozeně kladen velký důraz a tato umění jsou proto náležitě zpracována.

Bojová umění se v *Jade Empire* dělí na tři skupiny: první, a největší skupinou, jsou obyčejné bojové styly, které užívají především pěšti. Tyto styly jsou dále děleny na rychlé a pomalé. Hráč si jeden z těchto stylů musí na začátku hry zvolit a v průběhu dalšího hraní může získávat styly z této i dalších skupin. Druhou skupinou jsou takzvané magické styly. Tyto styly čerpají svou sílu z životní energie *chi* (herní koncept této energie je totožný s reálným čínským konceptem), která je zdejší ekvivalentem magické energie, *mana*. Magické styly umožňují hráči využívat sílu ohně či ledu a dovolují mu vzít na sebe podobu některých démonů. Třetí skupinu tvoří zbraňové styly, které spotřebovávají hráčovo soustředění a patří mezi nejsilnější styly ve hře. Kromě útočných stylů může hráč využívat také podpůrné styly, které mu umožní například zpomalit či dezorientovat protivníka. Všechny herní bojové styly jsou zároveň založeny na skutečných bojových uměních z celé Asie.

S kulturou bojových umění herního světa je také úzce svázána jeho morální filozofie. Dominantní filozofií císařství je Učení o Cestě otevřené dlaně a sevřené pěsti. Podle herního kodexu jej vytvořil Moudrý Tien a následně se stalo oficiální doktrínou císařství. Ačkoliv již bylo zmíněno, že svět *Jade Empire* nenavazuje na žádný kánon, můžeme spatřit identické rysy u Tienova učení a popisu fungování Síly v univerzu *Star Wars*. Je to z toho důvodu, že na základě tohoto konceptu bylo vytvořeno a vyvožděno jej využívají jako herní mechaniku. (Na základě hráčových voleb je mu umožňováno používat určité předměty a zároveň se mění to, jak je vnímám okolím, jakož i zakončení celého příběhu. Systém je postaven na mechanismu použitém v předchozí hře studia Bioware, *Knights of the Old Republic*). Dále ovšem učení čerpá značnou inspiraci také z myšlenek Lao-č' a taoismu. Principem Cesty otevřené dlaně je nesobeckost, nenásilí a usilování o dosažení harmonie ve světě a někdy bývá označována jako vyšší cesta. Následovníci Cesty otevřené dlaně jsou tak často altruisté, kteří pomáhají pocestným a snaží se za všech okolností potírat zlo a korupci. Podle některých herních postav ovšem nepochopení Cesty otevřené dlaně vede k tomu, že se její následovník rozhodne dosahovat dobra pomocí násilí a v takovém případě začne využívat učení jako pouhou omluvu svých činů. Zároveň existuje riziko, že následovníci Cesty otevřené dlaně se rozhodnou zajistit, aby ke zločinu vůbec nedošlo, a začnou prosazovat svá vlastní pravidla, díky čemuž se postupně stávají tyrany a dostávají se na Cestu sevřené pěsti, ačkoliv stále jednají jen s těmi nejlepšími úmysly.

Cesta sevřené pěsti bývá označována jako nižší cesta a její následovníci preferují nesoulad a agresi. Její následovníci se také často uchylují k agresi. Podle jedné postavy je ovšem absolutní násilí také nepochopením Cesty sevřené pěsti, jejíž hlavní myšlenkou je individualismus a posílení se vlastním utrpením. Právý následovník Cesty sevřené pěsti by tedy neměl nechat pocestného svému osudu z prosté sobeckosti, ale z vědomí, že pokud svou náročnou cestu přežije, tato zkušenost ho posílí.

Svět *Jade Empire* je ale mnohem bohatší, další prvky, které se ve hře vyskytují, ovšem nejsou pro tento článek relevantní. Nicméně kromě charakteristiky herního světa je také důležité krátce představit události herního příběhu, které pomohou k lepšímu pochopení filozofických konceptů prezentovaných ve hře v praxi.

Shrnutí příběhu

Příběh *Jade Empire* lze v průměru dokončit za 15 hodin³ a hráč se jeho prostřednictvím seznámí se všemi hlavními aspekty světa. Hráčova postava, jejíž model a jméno si hráč vybere sám, je na začátku hry nejstarším studentem mistra Li ve škole bojových umění, ve vesnici Dvě řeky. Hráč se připravuje na opuštění školy, ale vesnice je napadena piráty. Poté, co nad nimi studenti školy zvítězí, mistr Li odhalí hráči, že je ve skutečnosti císařovým bratrem a před dvaceti lety odešel do vyhnanství. Rozhodl se tak poté, co císař nařídil útok na chrám v Žalozpěvech, které jsou hráčovým skutečným rodištěm a sídlem Vodní dračice. Následně mistr hráči vyjeví také celý průběh útoku.

Mistr Li tvrdí, že na začátku vlády císaře Sun Haie poskytl říši dlouhé období sucha. Císař se rozhodl říši zachránit a vydal rozkaz k útoku na sídlo Vodní dračice, ve snaze přisvojit si její moc a navrátit říši ztracenou vláhu. Mniši z chrámu se ovšem císaři odmítli poddat a císař chrám oblehl a následně dobyl. Li, který byl svědkem masakru mnichů, uprchl z chrámu s amuletem, který umožňoval plně ovládnout moc Vodní dračice a s dítětem, jež bylo posledním Mnichem ducha (služebníkem Vodní dračice) a také hráčovou postavou.

Hráč je mistrem následně poslán meditovat do jeskyní pod školou v průběhu čehož je unesena hráčova přítelkyně z dětství, kterou se vydává zachránit. V průběhu této záchrany napadnou vesnici Lotosoví vrazi, kompletně ji zničí a unesou mistra Li. Hráč se vydává po jeho stopách v letounu, který ovšem ztroskotá ve vesnici Tienovo přístaviště a hráč je nucen najít nový letoun a mapu, která mu umožní navigovat větrné proudy. Po jejich nalezení se vydává do Císařského města, kde se setkává s dcerou císaře Sun Haie. Princezna má za to, že za nedávným odchodem císaře z veřejného života stojí Ruka smrti a požaduje po hráči, aby našel důkazy o spiknutí Lotosových Vrahů. Hráč se proto vrahy nechá naverbovat a zamíří do jejich pevnosti, kde ovšem zjišťuje, že strůjcem celého spiknutí jsou velitelé Lotosových vrahů i sám císař a v kobkách pod městskou nekropolí tvoří z duší obyvatel říše armádu golemů. Hráč se proto vydá do paláce, kde najde mistra Li a s císařem se utká v boji, při kterém císař umírá. V tento moment ovšem mistr Li odhalí své skutečné záměry, přisvojí si moc Vodní dračice, hráče zabije a prohlásí se novým císařem.

Hráčova duše je ovšem zachráněna Vodní dračicí, která se hráči pokusí navrátit život. Vodní dračice se zjevuje hráči v průběhu celé hry a snaží se ho před Liho plány varovat, avšak až v okamžiku smrti císaře Sun Haie má tolik sil, že je schopna hráče přivést zpět k životu. Předtím ale hráč musí očistit chrám v Žalozpěvech a navrátit dračici část její síly. V průběhu tohoto úkolu se hráč setkává se zemřelým opatem chrámu, který mu vyjevuje pravdu o útoku na chrám a také skutečnost, že tento čin zabránil mrtvým putovat na onen svět.

Když se hráči podaří očistit chrám, zjistí, že se nový císař s armádou vydal znovu dobýt Žalozpěvy. V následném obléhání je ovšem císařská armáda hráčem a jeho společníky poražena a Ruka smrti je zabit. Je také odhaleno, že Ruka smrti je celou

³ [2021.7.18] Jade Empire: Special Edition: Jade Empire: Special Edition. HowLongToBeat: howlongtobeat.com/game?id=4790

dobu pouhou duši třetího císařského bratra, připoutanou k Liho bývalému brnění a hrát se může rozhodnout, zda tuto duši osvobodí či nikoliv.

Po porážce armády se hráč znovu vydává do císařského paláce, kde v císařských hrobkách nachází tělo Vodní dračice, které slouží jako nekonečný zdroj vody napájející císařství. Zde se hráč opět může rozhodnout, zda dračici zabije či si присvojí její moc. Po tomto rozhodnutí následuje už pouze finální souboj s mistrem Li a jeden ze tří možných konců, který je závislý na hráčových volbách v průběhu hry.

Problematika dualismu

Jak je patrné z předchozí kapitoly, jedním z hlavních motivů celé hry je důraz na rovnováhu všech věcí a také na to, jaké bude mít její porušení následky. Rovnováha je ve hře reprezentována harmonií mezi tvořivými a ničivými silami Cesty otevřené dlaně a sevřené pěsti, která je formou klasické představy o působení jinu a jangu. Pokud se ovšem zaměříme na konkrétní příklady blíže, zjistíme, že se vývojáři při interpretaci sil jinu a jangu dopustili značně orientalizujícího výkladu.

Jedním z příkladů tohoto výkladu může být dívka jménem Divoký kvítek, která je jednou z hráčových společníků. Divoký kvítek zemřela při zatopení starého Tienova přístaviště vodou z přehrady a byla Nebeskou byrokracií vybrána, aby se ve smrtelném světě stala duchovní kotvou dobrému démonu Čai-kovi, který ochraňoval část hrdinova amuletu. S postupem příběhu se ovšem ukáže, že v Divokém kvítku přebývá také zlý démon Ja-žen, který slouží jako protiváha Čai-kovi ale jehož jedinými zájmy jsou destrukce a působení utrpení.

Problém je ovšem v tom, že ačkoliv se vývojáři snažili o vlastní reprodukci filozofie jinu a jangu, nebyli se schopni oprostit od západního rozdělení světa na dobro a zlo. V klasickém taoistickém pojetí totiž jin představuje ženský prvek a je charakterizován vlastnostmi jako: černý, vlhký, pasivní či studený. Naopak jang je mužským prvkem, charakterizovaným vlastnostmi: bílý, teplý, suchý či aktivní. Tyto dva prvky se navzájem nevyklučují, naopak se doplňují, a jeden bez druhého nemohou existovat.⁴

Čai-ka a Ja-žen sice vzájemnými protiklady jsou, nelze je však vnímat jako příklad taoistického pojetí rovnováhy. Navzájem se totiž vylučují. V jednom bodě hry dokonce do takové míry, že mezi nimi proběhne boj a na základě volby hráče jeden z nich v dívce převládne. Divoký kvítek sice posléze komentuje výsledek boje poznámkou, že poražený démon v ní stále přebývá, ačkoliv ztratil ovšem většinu své moci, ale obě postavy svou charakteristikou zosobňují spíše neustálý boj dobra se zlem, který je typický pro západní filozofie. Ve východních naukách tento koncept nemá jasné ukotvení a je mu věnován pouze malý prostor.

Stejně problematičké je i rozdělení herních filozofických směrů na vyšší a nižší cestu. Cesta otevřené dlaně představuje životní styl založený na altruismu, Cesta sevřené pěsti naopak vede své následovníky k egoismu. Toto rozdělení však opět nemá v dálnévýchodních filozofiích žádný základ. Konfuciánské učení se sice za-

⁴ DeFrancis 2003: 1147 a 1108.

mýšlí nad otázkami fungování světa, ale na otázku nahlíží spíše z pohledu morálky a nemorálnosti.⁵

Jiný příklad narušení rovnováhy můžeme prezentovat např. na souboji liščího ducha Lesního stínu a kanibalské démonky Matky. S těmito dvěma bytostmi se hráč setká v jedné z vedlejších lokací a musí se rozhodnout, na čí stranu se postaví. Herní postavy opět několikrát zdůrazní, že Lesní stín by nemohl bez Matky existovat a že je jí třeba pro zachování rovnováhy v lese. Hráč se ovšem do lesa dostává v situaci, kdy je rovnováha narušena a Matka má dominantní postavení. Les proto pod její vládou chřadne. Když se ovšem hráč rozhodne Matku zabít a pomoci lišce, není převládnutí jejího vlivu nijak reflektováno. Je tedy patrné, že i v tomto případě se jedná o orientalizující koncept a souboj obou bytostí je opět klasickým příkladem souboje dobra se zlem.

Tyto problémy jsou ovšem způsobeny především skutečností, že systém herní morálky, typický pro hry studia Bioware, byl do *Jade Empire* implementován z jejich předešlé hry, *Knights of the Old Republic*, z univerza Star Wars. Mechanika, která v kontextu univerza Star Wars fungovala zcela v souladu s tímto universem, se ale proto v kontextu *Jade Empire* jeví jako značně orientalizující.

Smrt v Jade Empire

Kromě důrazu na harmonii se hra věnuje také otázkám posmrtného života a znovuzrození. I v této problematice se ovšem vývojáři dopustili orientalizujících tvrzení. Ačkoliv totiž hra těmto otázkám věnuje velký prostor, není jasné, co ve světě *Jade Empire* následuje po smrti a proces reinkarnace je navíc značně romantizován.

Hráč při rozhovoru s několika duchy zjišťuje, že po smrti měli dojít harmonie a konečného klidu. To je ovšem jasným příkladem orientalizující západní představy o východním pojetí smrti. Smrt v podobě harmonického odchodu a rozplynutí se v prostoru ovšem ve východních mytologiích nenajdeme. Na rozdíl od *Jade Empire* totiž duše v dálnévýchodních mytologiích odcházejí do jisté formy očiště (Diyu 地獄), který je zároveň peklem. Obraz dálnévýchodního pekla je také úzce spjat s buddhistickou představou o pekle (*Naraka*). Do buddhistického pekla/očiště mrtví přicházejí bez rozsudku vyšší bytosti, zatímco v *Jade Empire* jejich pozici při znovuzrození určuje Vodní dračice a zastává tak pomyslnou úlohu svatého Petra.

Znovuzrození je v *Jade Empire* je ovšem do jisté míry také orientalizující představou. Herní kodex odhaluje pouze fragment informací o posmrtném životě. Z dostupných informací ale můžeme zjistit, že duše po smrti cestuje do chrámu v Žalozpěvech, kde je Vodní dračici převedena do světa mrtvých a je určena její další pozice na Kole života. Určení pozice na Kolo života Vodní dračici je však další orientalizující prvek vyskytující se ve hře. Kolo života je totiž bezesporu reprodukcí hinduistického a buddhistického konceptu dharmy a symbolu *dharmačakry*. Problém ovšem tkví v tom, že vývojáři ve hře Kolo života vnímají jakožto nekonečný cyklus

⁵ Juergensmeyer 2006: 70.

znovuzrození. V buddhistické tradici ovšem *dharmačakra* symbolizuje Buddhovo učení a revoluční změnu zavedených pořádků, způsobenou významným jedincem.⁶

Ačkoliv se samozřejmě mytologie fiktivního světa může od reálné mytologie odlišovat, tyto zjevné inspirace a jejich nepochopení pouze přispívají k dalšímu neporozumění a upevňování orientalistického pohledu na asijské filozofické směry.

Závěr

Hra *Jade Empire*, vytvořená kanadským studiem Bioware, je počítačovou hrou odehrávající se ve světě silně inspirovaném asijskou mytologií a reáliemi. Ačkoliv vývojáři přistupovali k danému tématu velmi citlivě, nepodařilo se jim ve hře vyhnout několika orientalizujícím konceptům.

Předně se jedná o prezentaci rovnováhy ve světě, kterou vývojáři patrně chtěli založit na taoistickém konceptu jin a jang. V taoismu jsou tyto dva prvky vzájemnými protiklady, jsou od sebe neoddělitelné a vzájemně se nevylučují. V *Jade Empire* ovšem došlo k transformaci těchto prvků a vývojáři se dopustili klasického orientalizujícího pohledu, když je zaměnili za ideje dobra a zla, které jsou typičtější spíše pro západní myšlenkový rámec.

Dalším z orientalizujících konceptů obsažených ve hře je představa o smrti. V případě *Jade Empire* totiž po smrti dojde k harmonickému splynutí s jsouncem, což je příklad typické představy o asijském duchovním životě.

Stejně tak koncept Kola života, na kterém Vodní dračice určuje podobu, v níž se zemřelé duše znovuzrodí je nepochopením buddhistického konceptu dharmy a jejího symbolu *drahmačakra* a tudíž orientalizujícím prvkem vyskytujícím se ve hře.

Je ovšem nutné dodat, že většina těchto orientalizujících prvků se ve hře vyskytuje zejména ze dvou důvodů. Prvním z nich jsou technologické možnosti, kterých byli schopni vývojáři na počátku 21. století dosáhnout.

Dalším faktorem je pak hratelnost. Pro potřeby hry bylo totiž nutné některé koncepty zjednodušit, aby byly dostatečně srozumitelné širší vrstvě hráčů a zároveň bylo nutné upravit herní obsah tak, aby byl pro hráče stále zábavný a atraktivní.

Je také nutno dodat, že *Jade Empire* přistupuje k otázkám vyobrazení asijské společnosti velmi citlivě a vyhýbá se například asijskému přízvuku postav, který je bohužel typický pro většinu her vydaných na Západě po roce 2000.

Seznam použitých zdrojů

BEER, Robert: *The handbook of Tibetan Buddhist symbols*. Chicago 2003.

BIOWARE: *Jade Empire: Special Edition*, v1.0. vyd. 2K Games 2007-03-27.

DEFRANCIS, John (ed.): *ABC Chinese-English comprehensive dictionary: alphabetically based computerized = [Diannao pinyin bianma]*. Honolulu 2003.

JUERGESMEYER, Mark (ed.): *Religion in global civil society*. Oxford 2006.

SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.

⁶ Beer 2003: 14.

Orientalism in *Jade Empire*

Even though computer games have been around since the 1960s, and their developers can now make stories as powerful and believable as filmmakers and book writers can, computer games are still considered more a means of entertainment than a work of art. For this reason, certain issues depicted in games are still not given enough attention in academic sphere. One of these is the issue of Orientalism, which was addressed by Edward Said in his book *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, and based on his article, I decided to research the orientalist concepts in the game *Jade Empire*, created by the Canadian studio Bioware. This game, released on the Xbox in 2005 and on the PC in 2007, belongs to the genre of single player RPG (i.e., single player role-playing game). The game is set in a fictional realm called the *Jade Empire*, which is heavily inspired by Chinese historical realities and mythology. The player takes on the role of a martial arts student and sets out on a journey to rescue his master, who has been kidnapped by the mysterious Lotus Assassins and during his journey, the hero uncovers a vast conspiracy reaching to the Emperor himself. Given the setting of the game, a number of orientalist concepts are present, namely the dualistic concept of complementary good and evil and reincarnation. Furthermore, this game was for a long time one of the few games created by Western game studio which story was set in purely Asian setting and included only Asian protagonists.

Key words: computer game, orientalism, orientalism in computer games, Bioware, *Jade Empire*

Contact: Radek Pazderka, katedra asijských studií filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, třída Svobody 26, 779 00 Olomouc, Czech Republic; email: pazdra00@ff.upol.cz

TOKIO JOKIO (1943): ORIENTALISMUS VE SLUŽBÁCH VÁLEČNÉ PROPAGANDY

Jakub Martinec

Abstrakt: Když v roce 1987 vydal literární teoretik palestinského původu Edward Wadie Said (1935–2003) v dnešní době již klasické dílo postkoloniálních studií *Orientalismus: západní koncepce Orientu*, otevřel tím doslova Pandorinu skříňku. Od té doby byl na základě akademických diskuzí definován nespočet různých forem a projevů orientalismu, avšak původní význam, který Said pojmu orientalismus přiřkl, byl negativní. Podle Saida má orientalismus ve své podstatě tendence vytvářet stereotypní a homogenizující vidění Východu a je často plný iracionálních předpokladů vůči kulturám a civilizacím Orientu, jež jsou vykreslovány jako zaostalé, tradiční a nemoderní v porovnání s kulturou Západu. A právě v tomto duchu se nese i animovaný snímek *Tokio Jokio* (1943), který vznikl v období druhé světové války pro potřeby americké propagandy. Režiséru Normanu McCabeovi (1911–2006) se v tomto díle podařilo za využití orientalizujících prvků vystavět sarkastický obraz Japonska a jeho obyvatel. Orientalismus je zde navíc úzce doprovázen použitím rasistických stereotypních představ o Japoncích, jež byly konstruktem americké válečné mašinerie podporované protijaponskými náladami, které byly hluboce zakořeněny v americké společnosti již od konce 19. století.

Klíčová slova: Japonsko, orientalismus, propaganda, Looney Tunes, *Tokio Jokio* (1943)

Úvodní představení snímku *Tokio Jokio*

Předmětem této práce je krátký černobílý animovaný snímek *Tokio Jokio*¹ známého amerického animátora Normana McCabea, který se podílel na tvorbě animovaných epizod seriálu Looney Tunes filmové a televizní společnosti Warner Bros. od roku 1938 až do roku 1943. Právě v tomto roce, konkrétně 15. května 1943, měl sedmi-minutový snímek *Tokio Jokio* svou premiéru ve Spojených státech amerických a stal se posledním McCabeovým uměleckým počinem vytvořeným pro Warner Bros. předtím, než byl povolán do služeb americké armády. V ní byl McCabe přidělen k Filmové jednotce armádního leteckého sboru, která měla za úkol vytvářet pro letce animované tréninkové filmy.

Služba vlasti odehrávající se v zázemí nevystavovala mladého animátora válečným nebezpečím, kterým museli čelit jeho kolegové ve zbrani na frontě, a tak pro nás asi nebude překvapením, že Norman McCabe přežil druhou světovou válku ve zdraví. Po válce se opět vrátil k práci animátora a režiséra v komerčním sektoru a podílel se mimo jiné na celovečerním snímku *Růžový panter* (1963), jenž režíroval

¹ [2021.8.30] www.youtube.com/watch?v=sy9rGAO-qfc&ab_channel=TheBestFilmArchives.

Blake Edwards (1922–2010) či stejnojmenném animovaném seriálu *Růžový panter*², který pravidelně vycházel na stanici NBC mezi lety 1969–1978, přičemž celkový počet odvysílaných dílů se zastavil na konečném čísle 190. Na sklonku své kariéry v 90. letech minulého století se pak podílel mimo jiné na tvorbě animovaných seriálů *Tazmania*³ a *Animaniacs*⁴.

Jak již vnímavý čtenář pochopil, hlavní náplní tohoto článku nebude ani postava Růžového pantera či tasmanického čerta Taze, které Normana McCabea proslavily v pozdějším období, nýbrž se zaměříme na dílo Tokio Jokio, které spadá do raného období režisérovy tvorby. Tento animovaný propagandistický snímek se stal nechvalně známým pro své rasistické pojetí vyobrazení Japonců a japonské kultury, čehož bylo dosaženo za použití zjednodušujících prvků, které jsou v dnešní době považovány za projevy negativního orientalismu.

Seďm minut dlouhý snímek Tokio Jokio, v jehož názvu mimochodem režisér McCabe ukryl jméno japonského generála a politika Hidekiho Tódžóa (1884–1948), je hned v úvodu komentátorem označen za japonský válečný týdeník, který se podařilo ukořistit americkým vojákům během bojů na blízce nespecifikovaném bojišti v Pacifiku. Scénáristé dílo rozdělili do osmi přibližně stejně dlouhých segmentů, v nichž je divákovi představen v krátkých scénkách život ve válečném Japonsku. Na tomto místě je nutno podotknout, že údajného „realistické vykreslení“ Japonska a jeho obyvatel bylo dosaženo pomocí všudypřítomné rasistické satiry, jejíž základy spočívají na stereotypních orientalistických představách.

Snaha o zesměšnění a ponížení nepřítele je patrná již z úvodních záběrů, kdy se na obrazovce po úvodních titulcích objevuje kohout, zřejmý parodický odkaz na logo známého francouzského tvůrce týdeníků Pathé, jenž se při snaze zakokrhat promění v supu se šikmýma očima, velkými kulatými brýlemi a s obřími zuby trčícími ze zobáku. Japonskost onoho „zákeřného špiona v převleku“ dokresluje použití fráze „Oh, cock-a-doodle, please“ a zlomyslné mnutí jeho křídel.

Poté následuje segment „civilní obrana“, v němž je divákovi představen nový varovný systém protiletectkých sirén. Ve skutečnosti se jedná o dva muže v tradičním japonském oblečení s buřinkami, kteří se navzájem jehlou píchají do pozadí a jejich bolestivé výkřiky přenáší dál ampliony. Dále pokračuje segment scénou parodující příslušníky japonské výzvědné služby, kteří očividně získávají tajné informace výhradně na základě přikládání svých typicky velkých uší ke klíčovým dírkám. Závěr této tematické části patří mladému leteckému pozorovateli maskujícím letadlo barevnými skvrnami⁵. Následně diváka japonský vypravěč lámanou angličtinou informuje, že měla na řadu přijít návštěva velitelství protipožární ochrany, ale to není bohužel možné, jelikož velitelství nedávno vyhořelo.

² V originále *The Pink Panther Show*.

³ V českém znění *Taz-mánie*.

⁴ V českém znění *Animáci*.

⁵ Zde autoři propašovali další slovní hříčku založenou na použitých výrazech spotter (pozorovatel) a spots (skvrny).

Ve vykreslování tragikomické neschopnosti a údajné hlouposti Japonců pokračují tvůrci snímku také v segmentu „zápalné bomby“, v němž je zachycen civilista opékající si nad nevybuchlou bombou klobásu. Když bomba vybuchne, na scéně zůstane, v souladu s nepsanými pravidly animovaných pohádek, hluboká díra v zemi a namísto Japonce směrem k divákovi promlouvají ve vzduchu levitující bryle. Pronesená fráze „Oh, rosing face, prease! Rosing face!“ je narážkou na východní koncept veřejného hanění se.

Další část snímku zobrazuje „kuchařské tipy“ generála Hidekiho Tódžóa, který v roli kuchaře vytváří z přidělových lístků club sandwich⁶. I zde je komediálnost založena na hře se slovy. Závěrečné servírování club sandwiche totiž provází rána obuškem⁷ do hlavy. Poté se děj smyšleného týdeníku stáčí k představení „japonského vítězného obleku“, jenž dle amerických tvůrců snímku samozřejmě neexistuje a na scéně se objevuje Japonce oblečený pouze v plence snažící se v zimní vánici zahrát u malé dohořívající svíčky. Následuje „sportovní relace“ uváděná smyšleným komentátorem Red Togou-sanem⁸, jemuž během komentování vypadne z úst zubní protéza, na které je velkými písmeny napsáno „vyrobeno v Japonsku“. Poté se na scéně objeví baseballista, honosící se údajně titulem „King of Swat“⁹. Když k němu ovšem přiletí moucha, Japonce ji nedokáže plácačkou trefit, načež moucha přebere iniciativu a vyplácá nebohého sportovce.

Přibližně v polovině propagandistického snímku je divákovi představena „osobnost týdne“, kterou je admirál Isoroku Jamamoto¹⁰ (1884–1943). Admirál Jamamoto v krátkém skeči hovoří o tom, že již brzy Japonci obsadí Bílý dům, avšak když se zvedne od stolu, divák zjistí, že velkolepý admirál stojí na chůdách, čímž maskuje svůj nízký vzrůst a potažmo i slabost, což má podtrhovat absurditu jeho odvážného tvrzení. Následně přichází na scénu generál Masaharu Homma (1887–1946), strůjce úspěšné japonské invaze na Filipíny¹¹ a muž, který zosnoval neblaze známý Bataanský pochod smrti¹². Jeho úkolem je ukázat klid a spořádanost japonského vojáka čelícího leteckému náletu. Generál Homma však začne zmateně pobíhat po lese,

⁶ Tradiční pokrm, který údajně proslavil v roce 1889 Union Club of New York City. Tvoří jej opečené plátky chleba, mezi něž je vkládáno kuřecí maso, šunka nebo smažená slanina, salát, rajčata a majonéza. Servírován je rozkrojen na poloviny či čtvrtiny.

⁷ Pojem „club“ lze v angličtině použít také pro obušek či palici.

⁸ Smyšlené jméno odkazuje na známého amerického sportovního komentátora Reda Barbera (1908–1992).

⁹ Opět se jedná o slovní hříčku vystavěnou kolem slova „swat“, který do češtiny překládáme jako plácnutí.

¹⁰ V době vydání snímku byl admirál Jamamoto již skoro měsíc po smrti. Zemřel 18. dubna 1943 poté, co byl jeho transportní letoun na inspekční cestě do oblasti Šalamounových ostrovů sestřelen americkými stíhači.

¹¹ Přelom let 1941–1942.

¹² Bataanský pochod smrti, který museli podstoupit spojenečtí vojáci zajatí po bitvě o Bataan, byl dlouhý 128 kilometrů. V důsledku náročné cesty a hrubého zacházení ze strany japonských vojáků během něj zemřelo na 10 tisíc válečných zajatců.

narážet do stromů, a nakonec se ukrývá v duté kládě, odkud svým zápachem vypudí i zde žijícího skunka.

Předposlední scéna patří „krátkým zprávám ze života dalších členů osy Berlín–Řím–Tokio“ v nichž je pozornost věnována zesměšňování Adolfa Hitlera (1889–1945), Rudolfa Hesse (1894–1987) či Benita Mussoliniho (1883–1945).

Finální segment seznamuje diváky s aktuálním stavem japonského námořnictva, které je v souladu s celkovým vyzněním snímku vykreslováno jako neschopné a zaostalé. Setkáme se tak například s japonskou ponorkou, která byla díky pracovitosti japonského lidu dokončena proti původním plánům o dva týdny dříve, avšak konstrukční nedodělky zapříčinily, že její panenská plavba byla i plavbou poslední. Samotní japonští námořníci jsou komentátorem chváleni za svou schopnost pracovat se složitými stroji, při bližším pohledu ale zjistíme, že náplní jejich práce je ovládání hracích automatů.

Komičnost stavu japonského námořnictva umocňuje i představení moderní letadlové loď *Skinna Maru*, jež má být chloubou japonského námořnictva, avšak na obrazovce propluje loď v dezolátním stavu s palubou přeplněnou zničenými letadly. Epilogem snímku *Tokio Jokio* je představení řízeného sebevraždného torpéda *kaiten*, jehož nedobrovolná osádka se snaží ze všech sil dostat ven a zachránit si život, což příliš nekoresponduje s dobovou představou nebojácnosti a fanaticnosti příslušníků japonských ozbrojených složek. Závěrečná scéna patří japonské minolovce s obříma rukama svírajícíma koště, která vybuchne při „vymetání minového pole“. Stejně jako v mnoha předchozích případech i tentokrát je komičnost scénky založena na slovní hříčce¹³.

Orientalismus a propaganda

Než se pustíme do samotné analýzy orientalismu ve snímku *Tokio Jokio*, považujeme za vhodné alespoň v krátkosti vymezit základní pojmy jako orientalismus a propaganda, které jsou stěžejními tématy tohoto textu.

Orientalismus, tak jak jej v roce 1987 představil Edward Said, označuje tendence západních kultur a jejich představitelů pochopit, popsat, zobecnit a následně imitovat východní, orientální kultury a společnosti. Jedním z hlavních rysů orientalismu je, že Západ ve své snaze pochopit a popsat Orient přebírá ve své teorii i praxi soubor představ převzatých z minulosti, které se nezakládají na pravdě, a neustále je recykluje, čímž se utvrzuje ve vlastních fabulacích, což ve svém důsledku vede k přizpůsobení si Orientu k obrazu svému. Západní orientalisté, podle Saida, po staletí vytvářeli mylný obraz Východu, založený na předsudcích a stereotypních představách o nadřazenosti okcidentální kultury vůči zaostalé, tradiční, nemoderní a v podstatě iracionální kultuře orientální.¹⁴ Toto ostré vymezení se Okcidentu vůči Orientu tedy není nic jiného, než součást kulturně-antropologického vyrovnání se s údajnou odlišností

¹³ Pro minolovku se v angličtině používá výraz „minesweeper“, přičemž právě druhá část této složeniny odkazuje na sloveso *zametat*, pro nějž je v angličtině užíváno výrazu „sweep“.

¹⁴ [2021.8.30] www.britannica.com/science/Orientalism-cultural-field-of-study

a cizostí jedné kultury vůči druhé, přičemž tento jev se stal nedílnou součástí mocenského boje koloniálních velmocí.

Jak tedy z výše uvedeného vyplývá, Saidovo chápání orientalismu bylo velmi průkopnické a především kritické. Orientalismus tak byl postaven do role skeptické post-kolonialistické nauky, která staví barikádu mezi Východ a Západ a ve svém důsledku přispívá k šíření rasismu, jelikož ideologizovaný způsob, jakým Západ na Východ nahlíží, ze své podstaty nedovoluje rovnocenné vnímání východní společnosti, která je hodnocena na základě západních hodnot. Přestože tato kritika Západu a jeho postojů vůči Východu našla v akademických kruzích velkou odezvu, objevili se i autoři, kteří se Saidovým striktně negativním hodnocením orientalismu nesouhlasili. Například syráský filozof a univerzitní profesor Sádik Džalál al-Azm¹⁵ (1934–2016) kritizuje Saida za to, že má tendence stereotypizovat a redukovat kulturu Západu stejným způsobem, z jakého Said obviňuje západní orientalisty a sám se tak v podstatě dopouští „reverzního orientismu“. Místo aby docházelo ke sbližování Okcidentu a Orientu, tak Saidovo dílo, podle některých jeho kritiků, naopak napomáhá dalšímu vzdalování se obou kultur.

Ať už budeme se Saidovou definicí orientalismu souhlasit či ne, je více než zřejmé, že negativní charakteristické rysy připisované orientalismu hrály významnou roli při formulování americké protijaponské propagandy v období druhé světové války. Hlavním smyslem propagandy je systematické šíření názorů, idejí, teorií, doktrín a informací skupinou či jedinci, kteří jsou držiteli některé z forem moci, za účelem vyvolat nebo zesílit postoje či jednání v cílové společnosti.¹⁶ Jak je patrné z této definice, orientalismus v rukou představitelů americké armády a zástupců masových médií představoval užitečný nástroj, kterým mohl být formován názor široké americké veřejnosti.

Ve shodě s okcidentálním způsobem vyobrazení Orientu americká válečná propaganda ve válce s Japonskem líčila nepřítele jako „ty druhé“, „podřadné“, „nelidské“ a „zlé“. Propaganda ospravedlňovala hrubé zacházení s nepřítelem, který je z principu primitivní a bestiální. Takto vystavěná bariéra mezi oběma kulturami, ve své podstatě často zavádějící a nepřesná, měla za cíl přesvědčit vojáky a potažmo celou americkou společnost, že masové zabíjení nepřítele je nejenom společensky přípustné, ale dokonce žádoucí. Tvůrci americké propagandy se tak neštíteli ani použití xenofobních prvků, jako je vyzdvihování konkrétních rasových rysů a charakterů, které měly působit na základní pudy člověka, například strach z neznámého – v tomto případě exotického a orientálního Japonska.

¹⁵ Sadik 2001: 217–220.

¹⁶ [2021.9.1] www.britannica.com/topic/propaganda

Korpus

Níže uvedená tabulka obsahuje přehled orientalizujících prvků, které jsme ve snímku byli schopni identifikovat a které jsme pro přehlednost seskupili do 8 tematických kategorií: náboženství, lidé, jazyk, vzhled, kultura, příroda, oděv a ostatní. Celkový počet výskytů jednotlivých prvků se v námi zkoumaném snímku zastavil na čísle 157, přičemž v posledním sloupci tabulky je, pro čtenářovo pohodlí, uvedeno celkové procentuální zastoupení vytyčených tematických kategorií vůči celku.

téma	prvek	četnost	procentuální zastoupení
náboženství	brána torii	1	2%
	levotočivá svastika	2	
lidé	Japonci	17	11%
jazyk	mluvená japonština	1	16%
	mluvená angličtina s japonským přízvukem	15	
	japonská jména	6	
	nápis Japonsko	3	
vzhled	zvířecí rysy v obličeji	4	35%
	velké zuby	16	
	velké uši	11	
	velké plné rty	4	
	knír	5	
	malý nos	4	
	nepřirozeně zešíklé oči	8	
	nízký vzrůst	4	
kultura	instrumentální hudba	9	6%
	klanění se	1	
příroda	hory	2	3%
	japonská černá borovice	2	
oděv	kimono/jukata	2	16%
	dřevěné sandály geta	5	
	buřinka/cylindr	4	
	bambusový klobouk manžúgasa	1	
	velké brýle s širokými obroučkami	13	
ostatní	zbraně	10	11%
	zubní protéza	1	
	vlajka Japonského císařského námořnictva	6	

Analýza

V této části práce se zaměříme na analýzu jednotlivých orientalizujících prvků, jež byly v animovaném snímku identifikovány a zaznamenány do korpusové tabulky. Pro čtenářovu informaci uvádíme, že naše analýza bude rámcově postupovat po výše vymezených tematických rovinách.

Náboženství: východní náboženství jsou ve snímku spojeny s vyobrazením levo-točivé svastiky¹⁷, jejíž symbol má své pevné místo v buddhismu, kde slouží například k označování buddhistických klášterů. Vzhledem k době a kontextu vzniku díla si však nemůžeme odpustit domněnku, že v případě snímku Tokio Jokio je svastika používána spíše jako explicitně univerzální symbol nacismu (v přeneseném významu „nepřátelských sil zla“) a odkazuje spíše na japonské spojení s nacistickým Německem a fašistickou Itálií.

Dalším významným japonským prvkem je vyobrazení šintoistické brány torii, jejímž původním posláním je označit vstup do posvátného prostoru. V tomto případě je však brána použita v nenáboženském kontextu¹⁸ a mění se v nenáboženský, univerzální symbol Japonska.

Lidé: vzhledem k tomu, že je analyzované dílo výtvorem americké druhoválečné propagandy, jejímž cílem byla celková degradace japonského nepřítele, nikoho asi nepřekvapí, že naprostá většina japonských postav vyskytujících se ve snímku je vykreslena jako primitivní, zaostalá, neschopná a animální. Ne zcela náhodou se jedna o stejné denominace, které jsou často spojovány s negativním orientalismem a západním způsobem nahlížení na kultury a společnost Východu.

Jazyk: přestože jsou zobrazované postavy v naprosté většině případů japonského původu, samotná japonština zazní v celém snímku pouze jednou, a to když smyšlenému sportovnímu komentátorovi Red Toga-sanovi vypadnou umělé zuby. Pozorný divák v danou chvíli rozezná oslovení みんなさん¹⁹, které je mu s ohledem na kontext promluvy zřejmě adresováno. Hlavní dorozumivací roli hraje v animovaném snímku angličtina, která je japonskými mluvčími komolena a je zcela patrné, že autoři zde využívají stereotypních představ týkajících se neschopnosti orientálců hovořit plynulou a bezchybnou angličtinou. V kontextu s tímto rozšířeným předpokladem se můžeme setkat s posměšným anglickým slangovým výrazem „engrish“, který bývá používán právě ve spojitosti s nesprávným používáním anglického jazyka, ať už jde o špatné používání gramatiky či výslovnosti, nejčastěji japonskými a korejskými mluvčími.

Co se týče japonských názvů a osobních jmen použitých v kinematografickém díle, většinou jsou zmiňovány reálné historické postavy jako například admirál Iso-

¹⁷ Ještě předtím než svastiku pro své potřeby zneužili nacisté, byla hojně používána jako náboženský symbol v mnoha kulturách po celém světě. Dodnes je možné se s ní setkat v praktické rovině například ve všech nábožensko-filozofických učeních indického původu (hinduismus, džinismus, buddhismus a další), v nichž je svastika obecně chápána jako symbol štěstí.

¹⁸ Brána je zde prezentována jako vstup do budovy „Velitelství protipožární ochrany“.

¹⁹ V českém překladu „všichni“. Výraz můžeme použít například při oslovení větší skupiny lidí.

roku Jamamoto, generál Hideki Tódžó či generál Masaharu Homma. Pomyslnou uzdu své orientální fantazie popustili autoři snímku Tokio Jokio v případě pojmenování smyšlené chlouby japonského námořnictva, zdemolované letadlové lodi Skinna Maru. Přestože tento název po fonetické stránce vyznívá exoticky a laické veřejnosti může skutečně připadat jako název vhodný pro japonskou letadlovou loď, opak je pravdou. Japonské letadlové lodě a nosiče hydroplánů byly zpravidla pojmenovávány podle bájných létajících příšer, čemuž výraz „skinna“ bohužel neodpovídá²⁰. Taktéž sufix „maru“ nelze použít v případě jména letadlové lodě, jelikož tento sufix označoval výhradně lodě, které byly postaveny jako obchodní či civilní.

Vzhled: procentuálně největší podíl identifikovaných orientalistických stereotypů mělo spojitost právě s fyzickým vyobrazení Japonců ve snímku. Typickými rysy obyvatele japonských ostrovů jsou podle americké propagandy velké zuby vyčnívající z úst; velké uši hodící se například pro odposlouchávání cizích rozhovorů na druhé straně klíčové dírky; velké plné rty; nepřírozeně šikmé oči, které jsou v jedné ze scén snadno rozpoznatelné i na tvaru oční u holé lebky²¹. Dalším typickým rozpoznávacím znakem Japonce je úzký knír, malý vzrůst a malý placatý nos. V souladu s protijaponskou propagandou můžeme ve snímku pozorovat také očividné snahy o animizaci Japonců v obličejích a jejich připodobnění ke zvířatům, v tomto konkrétním případě k myšim. Otevřené snahy o dehumanizaci nepřítele, které podporovala mimo jiné i mediální produkce masových médií, byly charakteristické pro americkou propagandu již od raných fází válečného konfliktu mezi Japonskem a Spojenými státy americkými. Tyto snahy měly za úkol vytvoření narativu, který vykresloval Japonce jako méněcenné bytosti připomínající svým chováním a vzezřením spíše zvířata než lidi, což mělo napomoci k určitému etickému posvěcení jejich zabíjení. O úspěšnosti uvedených snah transformovat válku v Pacifiku ve střet dvou odlišných ras vypovídá například i slavný výrok samotného prezidenta Harryho S. Trumana (1884–1972), který prohlásil, že Japonsko je „bestie“, která rozumí jenom hrubé síle.²²

Kultura: je zastoupena především generickou orientální hudbou prostupující prakticky celým snímkem, která má za cíl navodit atmosféru Dálného východu. Nelze však tvrdit, že by se jednalo o konkrétní japonské instrumentální skladby, spíše se jedná o výtvar orientalistických představ. Jedinou výjimku tvoří úvodní scéna s japonským supem v převleku kohouta, kdy na pozadí můžeme rozpoznat úryvek japonské armádní pochodové písně Battótai²³.

²⁰ Samotný výraz v této podobě v japonštině neexistuje. Můžeme se pouze dohadovat, zdali autoři snímku při vymýšlení názvu nevycházeli z fonetické podoby výrazu „suki na“, což můžeme volně přeložit jako „oblíbený/milovaný“.

²¹ Vzhledem ke kontextu vzniku animovaného snímku a konkrétním projevům rasismu, můžeme předpokládat, že zřejmě někteří z tvůrců Tokio Jokio mohli být ovlivněni studiem frenologie. Tato pseudověda se zabývá zkoumáním souvislosti mezi tvarem lidské lebky a duševními a charakterovými vlastnostmi člověka.

²² Porter 2010: 480.

²³ Název je odvozen od speciální policejní jednotky vyzbrojené japonskými meči, která byla zformována v období Meidži.

Dalším výrazným kulturním prvkem, třebaže co do četnosti výskytu v jednotlivých scénách prvkem marginálním, je pro Japonce velmi specifický společenský rys – vyjádření uctivosti pomocí klanění se. Tento jev se objevuje v celém snímku pouze jednou, a to na začátku, kdy se členové „vyspělého protiletectvého výstražného systému“, (ve skutečnosti založen na bolestivém kvílení dvou mužů do amplionů) navzájem bodají jehlou do pozadí. Samotná úklona je ještě spojena s pokynutím buřinkou, kterou oba zmínění muži mají na hlavě.

Příroda: exotičnost dalekého Japonska je divákovi podsouvána především v úvodních scénách krátkometrážního snímku, a to za pomoci přírodních výjevů jakoby vystřižených z tradičních monochromatických paravánů zvaných bjóbu, které v 16. století proslavil buddhistický malíř specializující se na tušovou malbu Tóhaku Hasegawa (1539–1610). Vysoké hory, malebná venkovská stavení, skály a na nich rostoucí japonské černé borovice vytvářejí romantický obraz Japonska.

Oděv: Vizuální rovina vykreslování Japonců ve snímku Tokio Jokio je značně povrchní, jelikož se snaží definovat orientálního člověka na základě smyšlených stereotypů, a můžeme ji tak považovat za jeden z nejvýraznějších přešlapů západních autorů, potažmo Západu jako celku, přistoupíme-li na Saidovo vnímání orientalismu a orientalistiky. Téměř všechny japonské postavy vyskytující se v díle nosí velké kulaté brýle často doplněné o výrazné obroučky. Taktéž tradiční japonská obuv zvaná geta je k vidění na nohou většiny postav a to i v případě vojáků vykonávajících aktivní službu. Takovéto vyobrazení příslušníků japonské armády je poměrně zavádějící, jelikož se snaží divákovi podsunout narativ zaostalosti nepřítelé. Naopak co se týče nošení tradičního japonského oblečení, musíme autory pochválit, jelikož je ve snímku poměrně sporadické a víceméně odpovídá dobovému trendu přejímání západního stylu oblékání, jež je zachyceno například u postav nosících ve společnosti buřinku či cylindr.

Ostatní: závěrečná kategorie naší analýzy obsahuje především prvky úzce spojené s japonskými válečnými snahami. V různých scénách můžeme spatřit stíhačky Zero, které na křídlech nesou místo tradičních výsostných znaků vlajky Japonského císařského námořnictva; japonské ponorky; letadlové lodě či dokonce karikaturistické vyobrazení sebevražedného torpéda kaiten nebo minolovky vybavené koštětem pro zametání námořních min. Pochopitelně nechybí ve výčtu zobrazených zbraní ani japonský meč, třebaže se nejedná o slavnou samurajskou katanu, ale o armádní ceremoniální meč šin guntó, který byl do výzbroje důstojnického sboru císařské armády zaveden v roce 1935. Uvědomělost autorů, která svědčí v tomto případě o znalosti východních reálií a jejich správné deskripci, můžeme rozhodně považovat za jeden z mála příkladů pozitivního orientalismu v díle. Naopak negativním projevem orientalismu je scéna se smyšleným sportovním komentátorem Red Toga-sanem, v níž je hlavním objektem našeho zájmu zubní protéza s nápisem „Made in Japan“. Skutečnost, že zubní protéza komentátorovi vypadne z úst, má zřejmě za cíl odkazovat na široce rozšířený stereotyp o nízké kvalitě levného japonského zboží, které se v předválečném období začalo ve větší míře dostávat na americký trh.

Závěr

Cílem práce bylo identifikovat, jakým způsobem v animovaném snímku Tokio Jokio pracuje americká válečná propaganda s orientalistickými prvky v rámci procesu dehonestace a zesměšnění Japonska a jeho obyvatel. Na základě analýzy snímku bylo zjištěno, že obraz Japonska předkládaný americkému divákovi je založen na hojném využití rasistických stereotypů, generalizací a fabulací, což odpovídá konceptu negativního orientalismu, jak jej formuloval v roce 1987 ve svém díle Edward Wadie Said.

Propaganda ve snímku přisuzuje Japoncům charakterové rysy, které se ve své podstatě významněji neliší od pokřivených orientálních představ západních orientalistů 19. století. Zaostalost, tradičnost, iracionálnost, homogennost, neměnnost či dětinskost prostupují celým snímkem a spolu s rasistickým podtextem nejvíce patrném na vzhledové stránce zobrazovaných Japonců vytvářejí iluzi japonské společnosti, která má pramálo společného se skutečností. Ačkoliv z dnešního hlediska můžeme podrobit dílo rozsáhlé kritice, přihlédneme-li ke kontextu doby a zamýšlenému poslání tohoto kinematografického počínu, nezbyvá nám než konstatovat, že vytyčených cílů degradace a dehumanizace nenáviděného nepřítele se tvůrcům snímku bezpochyby podařilo dosáhnout.

Bibliografie

- AL-AZM, Sadik Jalal: Orientalism and Orientalism in Reverse. In Macfie, Alexander Lyon: *Orientalism: A Reader*. New York 2001, ss. 217–220.
- BEHNKEN, Brian D. and Gregory D. Smithers: *Racism in American Popular Media: From Aunt Jemina to the Frito Bandito*. Santa Barbara 2015.
- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: Západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- MACFIE, Alexander Lyon: *Orientalism: A Reader*. New York 2001.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism History, Theory, and the Arts*. Manchester 1995.
- PORTER, Patrick: Paper Bullets: American Psywar in the Pacific, 1944–1945. *War in History* 2010, 17 (4), ss. 479–511.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- SAPRE, Erin E.: Wartime propaganda: enemies defined by race. *West Virginia University Philological Papers*. 2004, 50, s. 91–103.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, s. 7–18.

Tokio Jokio (1943): Orientalism in the Service of War Propaganda

When Edward Wadie Said (1935–2003), a Palestinian literary theorist, published – from today's perspective – a classic postcolonial study work *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* in 1987, he literary opened a Pandora's box. Since then, countless number of various forms and displays of Orientalism were defined based on the academic discussions, yet the original meaning that Said attributed to the concept of orientalism was negative. According to Said, Orientalism essentially tends to create a stereotypical and homogenized perception of the East and is often full of irrational prejudices towards the cultures and civilizations of Orient, which are depicted as rudimentary, traditional, and obsolete in comparison to the Western culture. And an animated cartoon *Tokio Jokio* (1943), which was created during the World War II. for the purposes of American propaganda, shows exactly those features. In this picture, the director Norman McCabe (1911–2006) has managed to sarcastically portray Japan and its inhabitants using the mentioned features of Orientalism. Moreover, Orientalism in this film is closely accompanied by racist stereotypical ideas about the Japanese, which were constructed by the combination of American war machinery supported by the Anti-Japanese sentiment deeply rooted in the American society already since the end of the 19th century.

Key words: Japan, Orientalism, Propaganda, Looney Tunes, *Tokio Jokio* (1943)

Contact: Jakub Martinec, katedra asijských studií FF UP v Olomouci, Třída Svobody 26, 779 00 Olomouc, Czech Republic; e-mail: jakub.martinec01@upol.cz

KOLIK JE ČÍNSKÝCH KUCHYNÍ?

Vít Vojta

Abstrakt: Čínská kuchyně, považovaná za jednolitý styl přípravy potravin, přežívá v českých hospodách stále jako „čína“, levné maso osmažené se zeleninou, lesknoucí se v kaluži sójové omáčky, slepené bramborovým škrobem, případně intarzované starými buráky v již zlidovělém „českém kung-pao“. Kdo však navštívil Čínu a její všudypřítomné jídelny, mohl pochopit, že realita je zaplaťpánbůh jiná. A mohlo mu dojít, že ani řádění bestie Globalizace se sestrami Unifikací a Standardizací, stále ještě nesešněrovalo čínské kulinářství do jediné normy, nýbrž každý čínský kraj a každá subkultura si drží svou jinakost.

Klíčová slova: kulinářství, dějiny přípravy potravin, dějiny zemědělství, Čína, typologie, lidské smysly: chuť

Čínské kategorizace

Rozmanitost však přináší problém její neuchopitelnosti. Aby jej zvládli, škatulkují Číňané své civilizační jevy do počítatelných kategorií. Je to zjednodušující a nedokonalé, ale pomáhá. Z kategorizace povstala data a výčty pak vytváří čínské povědomí a stálým opakováním se proměňují do oficiálních norem, aniž by se kdo staral, odkud všechna pocházejí.

Je však užitečné si pamatovat, že tyhle vyčíslené kategorie bývají jen „novinářskou“ zkratkou, zjednodušující realitu. Současně jsou ale i osvědčeným nástrojem k přiřícení a uchopení kulturní košatosti. Čínské kolektivní vzdělávání s tímto zjednodušujícím konceptem trvale pracuje a čínská veřejnost tyto zkratky dobře vstřebává.

Typickým příkladem zlidovělých čínských výčtů jsou „Čtyři velké styly ženských rolí“¹, jak v Pekingské opeře pojmenoval školy čtyř velikánů zpěvohry tianjinský publicista „Písečný víchr (Sha dafeng 沙大风)“ v roce 1921. V čínském taijiquan 太极拳 jsou to zase „Čtyři velcí vadžrové (Si da jingang 四大金刚)“ stylu Chen 陈. Čtyřku stvořil kolem roku 1983 japonský novinář, když bylo pro návštěvu Japonska třeba najít náhradníka za nejslavnějšího mistra Chen Xiaowanga 陈小旺, kterého úřady posílaly jinam. Místo jednoho tak vznikla hned čtyřka nejlepších, tím bylo z koho vybírat a publikum bylo spokojeno. Nic složitěho.

¹ Čtyři velké styly ženských rolí Si da ming dan 四大名旦.

Čtyři nebo osm čínských kuchyní?

Podobně je tomu s čínskou kuchyní. Významní šéfkuchaři či kulinářští experti zmiňují na banketech či odborných workshopech zásadně čtyři nebo rovnou osm velkých kuchyní Číny. Odkud tu typologii ale vzali? Jaké čtyři styly a co za osm kuchyní?

Svou vzdálenější kulinářskou historii prezentují dnešní Číňané v osobních diskusích nebo na sociálních sítích v podstatě dvěma protichůdnými tvrzeními:

- (1) vzhledem k omezeným zdrojům byla strava a kuchyně čínských států až do sjednocování země Prvním císařem a dynastií Han (a možná ještě dál) jednoduchá, podobná a bez velkých krajových rozdílů
- (2) za svého sjednocení nebyly v Číně rozdílné jen míry, váhy a písmo, nýbrž přirozeně i skladba stravy a stravovací návyky, vždyť i rozdílné klima jednotlivých států – dnes provincií či oblastí, tomu přirozeně nahrávalo

To první nazírání kulinářské historie naznačuje problémy v užívání optiky dneška a v neznalosti všedního života předků. Omluvou ovšem budiž, že prací letopisců býval skutečně mnohem víc záznam nebeských úkazů a vladařských činů než rolníkovy svačinky.

Takže různorodost už starověkých kuchyní Číny je mnohem pravděpodobnější, a když sáhneme po starých pojednáních o zemědělství a produkci potravin, krajová pestrost se jen potvrdí. Zásadní historické texty o zemědělství si Čína, jak jinak, seřadila do „Čtvera velkých zemědělských knih“². Souběžně se však uvádí i „Patera zemědělských knih“.

Historická pojednání o čínském zemědělství

Nejstarší ze Čtvera/Patera je „Kniha Fan Shengzhi“ (Fan Shengzhi shu 氾胜之书³), hodnostáře a zemědělského experta z doby císaře Han Chengdi 汉成帝 (vládl 33 př.n.l. – 7 n.l.). Dochoval se z ní bohužel jen zlomek, asi 3700 znaků, zmiňujících 13 plodin, včetně ozimého a jarního obilí, sóje či morušovníku.

Druhou je kniha učence a úředníka Jia Sixie 贾思勰 z říše Severních (368–534), ale hlavně Východních Wei (534–550), psaná někdy v letech 533–544. Tehdy se Severní Wei rozdělil na západní a východní část, která zahrnovala zejména dnešní provincie Shandong, Hebei a Liaoning. Jeho pojednání „Základní technologie (obživy obyvatelstva)“⁴ má asi 110 tisíc znaků, kam Jia zapracoval starší práce k zemědělství, sadařství, chovatelství a rybářství. Využil jak Knihu Fan Shengzhi, tak zejména knihu Cui Shi 崔寔 (asi 103–170) „Měsíční výnosy pro čtverý lid“⁵ ze 2. století o kalendářních činnostech pro čtyři stavy – úředníky, rolníky, řemeslníky a obchodníky.

² Například Jin Kaicheng 2018: 4.

³ Čtvero velkých zemědělských knih Si da nong shu 四大农书 zahrnuje: Fan Shengzhi shu 氾胜之书, Qimin yao shu 齐民要术, Wang Zhen nong shu 王贞农书, Nong zheng quan shu 农政全书. Do Patera patří navíc Chen Fu nong shu 陈敷农书.

⁴ Wan Guoding 2013.

⁵ Shi Shenghan 2015. Qimin 齐民 ve smyslu 平民 pingmin, prostý lid mimo nobilitu, dnes asi „občané bez horních deseti tisíc“.

Pojednání je ceněné pro systematické zaměření na povodí středního a dolního toku Žluté řeky. Od zemědělství a chovatelství sleduje cestu potravin až na jídelní rohože či stolečky⁶ obyvatel. Z 92 kapitol (či svazků) se potravin a vaření dotýká celých 25, včetně dodnes klíčových technologií čínského potravinářství – výroby soli, kvašení alkoholu a obilného octa, fermentace sójové pasty, bobů a omáček, zpracování ryb, masa, včetně třeba výroby dochucovací a konzervační pasty (ji 齏) ze zázvoru, česneku a čínské pažitky.

Nejstarší kulinářské techniky

I samotné „vaření“ tu zmiňuje přes 20 technik a každá by si zasloužila samostatnou analýzu, protože gastronomické termíny moderní doby znamenají už něco jiného než za tehdejšího vaření v černé kuchyni nad otevřeným ohněm.

Namátkou pár hlavních technik: vaření v páře zheng 蒸, ve vodě zhu 煮, pečení na plotně jian 煎, smažení v oleji zha 炸, opékání nad ohněm zhi 炙, dodušení do omáčky, leckdy zahuštěné škrobem či obilím hui 烩, smažení a zahuštění liu 溜, nakládání do alkoholu zui 醉 (naložení kui 溃), vaření s mlátem z kvasů zao 糟, nakládání či někdy nasolení yan 腌, nakládání do omáček jiang 酱 a podobně.

Obzvláště smažení nad silným ohněm chao 炒 v půlkulovité nádobě, kdysi ve třínožce, nyní v pánvi wok⁷, je hlavní technikou čínské kuchyně dodnes. Můžeme spekulovat, že k této hlavní kuchařské technice Čínu historicky přivedlo dávné odlesnění zemědělských území, a tedy omezené zdroje topného dříví, jehož řešením je asi i rychlá tepelná úprava nadrobno nakrájených surovin.

Jia si všímá i námi sledované rozmanitosti kuchyní – oblíbenosti kaprovitých ryb (liyu 鲤鱼) v povodí Žluté řeky, pečených měkkýšů (zhi li 炙蜆 – více se pekli mlži) v přímořských oblastech, opékaných jehňat (hu pao rou 胡跑肉) nebo vařené jelení hlavy (qiang zhu 羌煮) zpracovávaných nečínskými národy západu a severu, solených kachních vajec (yan ya dan 腌鸭蛋) ve východní Číně (oblast Wu 吴), nakládaného řapíkatého celeru (yan qincai 腌芹菜) v Sichuanu a podobně.

Do Patera zemědělských knih bývá zařazován zemědělský kánon ze 12. století, od učence Chen Fu 陈敷 (narozen 1076), žijícího v ústraní Západních hor, v oblasti dnešního Yangzhou 扬州, který se živil výrobou léčiv a léčivých náplastí. Za Jižních Songů, kolem roku 1149, vydal jeho „Zemědělské pojednání“⁸. Za stěžejní část jeho práce se považuje zejména vodní pěstitelství a kultivace rýže, typická pro čínský jih.

Veškeré údaje o zemědělství kolem Žluté řeky však Chen převzal ze starších prací, protože prý prostředí čínského severu vůbec neznal. Což ukazuje, že současný trend pražské sinologie – hlasité hodnocení současné Číny těmi, kteří ji znají jen z doslechu – není historicky zase tak neobvyklé. Ale asi právě proto nebývá Chen do známějšího „Čtvera velkých zemědělských knih“ zahrnován.

⁶ Shi Shenghan 2013

⁷ Dnešní jídelní stoly se stoličkami se prosadily až později, pro nobilitu snad už za dynastie Tang, mezi širší vrstvy spíše až za Songů.

⁸ Kantonsky „kwok“, ve standardní čínštině guo 锅.

Za mongolské dynastie Yuan (1271–1368) napsal kolem roku 1300 učenec a úředník Wang Zhen 王禎 (1271–1368), jeho „Knihu zemědělství“⁹, další ze Čtvera, kde moudře označil jídlo za „první věc lidu“. Všiml si také rozdílů severu a jihu.

Za dynastie Ming (1368–1644) se Xu Guangqi 徐光启 (1562–1633), renesanční učenec a respektovaný hodnostář, původem ze Shanghai, pokřtěný v roce 1603 na Pavla (Baolu 保禄), zabýval řadou vědeckých disciplín, matematikou, astronomií, meteorologií a nakonec i dialogem Číny a Západu. Spolupracoval i se slavným Matteo Riccim a podobu těchto dvou velikánů zachytil, byť zprostředkovaně, i náš Václav Hollar (1607–1677). Xu dokončil „Soubornou knihu zemědělské správy“¹⁰, zapracovávající všechna předcházející významná díla o zemědělství, pouze v rozsáhlém rukopisu, který už před smrtí nestačil finalizovat. O finální redakci se tak postarali jeho žáci a v roce 1639 vyšel tiskem soubor s více než 500 tisíci znaky. Toto vedlo „Čtvero velkých zemědělských knih“ završuje.

Kulinářské historické prameny

Ještě zajímavější jsou písemné památky přímo o kulinářství. Yu Congovy 虞恭 (435–499) „Kulinářské klenoty“¹¹ se však už dávno ztratily a zůstal jen zlomek, 210 znaků pozdějšího data.

Ze slavného „Kánonu jídel“¹² z počátku 7. století, napsaného dvorním úředníkem dynastie Sui (581–618) Xie Fengem 谢讽, se dochovaly seznamy jídel, nicméně bez způsobu jejich přípravy. Vypovídací hodnotu díla však stejně umocňuje fakt, že z časů dynastie Sui a z dob předcházejících toho mnoho nemáme.

Xie potvrzuje, že čínská civilizace své labužnictví budovala kontinuálně, dokládá pestrost a kulinářskou nápaditost – závitky juan 卷, placky bing 饼, nadýchané placky či koláč gao 糕, polévky 汤, husté rosolové vývary 羹, ze skopového yang geng 羊羹, z ryb yu geng 鱼羹, z křepelek chun geng 鹌羹 nebo tenoučké plátky třeba z ryb yu kuai 鱼脍, které se jedly pečené, ale pravděpodobně i syrové, právě jako pozdější sashimi nebo ceviche.

V práci Xie také ukazuje čínskou vášeň pro poetické názvy jídel – „koláč purpurového draka“ (zi long gao 紫龙糕), „sloní kly“ (xiang ya 象牙) nebo „plněná placka Nebe a Země“ (qian kun jia bing 乾坤夹饼), přičemž placka jiabing 夹饼 se ve dnešním významu už pomalu posunuje do čínské alternativy hamburgerové bulky.

Malebný je i veršovaný text z konce dynastie Song (960–1279) s více než dvaceti recepty rostlinné stravy, od učenice Chen Dasou 陈达叟 s přízviskem „Stařík pravého srdce“ Ben xin weng 本心翁. Text má název „Zeleninový receptář“¹³, druhou alternativou je Ben xin zhai shi pu 本心斋蔬食谱, podle učenice Sídla pravého srdce.

⁹ Chen Fu 1965.

¹⁰ Wang Zhen 2014.

¹¹ Xu Guangqi 2020.

¹² Yu Cong 虞恭: Shi zhen lu 食珍录.

¹³ Xie Feng 2012.

Z pozdního období Jižních Songů pochází i podrobná kniha „Čisté dary z hor“¹⁴ učence a básníka Lin Honga 林洪 z oblasti Zaytonu (Quanzhou 泉州), který do ní nasbíral způsoby kuchyňské přípravy domácích, ale zejména divokých plodin a zvířat, včetně krevet a krabů z dnešní provincie Fujian. Údajně poprvé se tu objevuje výraz „sójová omáčka jiangyou 酱油“, za Songů široce užívaná jako dochucovadlo.

Mongolský dietolog Hu Sihui 忽思慧 byl dvorským terapeutem za dynastie Yuan. Kolem roku 1330 vydal bohatě ilustrované dílo „O principech výživy“¹⁵, jednu z prvních prací o dietologii a vazbě výživy na zdraví v globálním měřítku vůbec.

Hlavní školy čínské kuchyně

Ovšem stále tu trochu chodíme kolem horké kaše, kterou je otázka členění čínské kuchyně na její rozdílné styly – caixi 菜系 nebo též bangcai 帮菜¹⁶, výraz populární zejména v deltě Dlouhé řeky.

Odlišení severní a jižní kuchyně bylo zmiňováno v souvislosti se zemědělstvím už v prvním tisíciletí, postupně se v pojednáních vyprofiloval „suchý“ sever a západ a „vodní“ jih a východ. Odtud údajně přišla i idea výčtu „Čtyř velkých kuchyní“ (Si da caixi 四大菜系), koncipovaná prý za pozdních Qingů.

Čtyři velké kuchyně

Čtyři velké kuchyně jsou tak podle některých současných hlasů vlastně kuchyněmi severu, jihu, západu a východu, třeba takto:

- (1) Severní kuchyně (Bei cai 北菜) – kuchyně Lu (Lu cai 鲁菜), oblast Shandongu 山东
- (2) Jižní kuchyně (Nan cai 南菜) – kuchyně Yue (Yue cai 粤菜), oblast Lingnan 岭南
- (3) Západní kuchyně (Xi cai 西菜) – kuchyně Chuan (Chuan cai 川菜), oblast Bashu 巴蜀
- (4) Východní kuchyně (Dong cai 东菜) – kuchyně Huaiyang (Huaiyang cai 淮扬菜), povodí Huaihe 淮河 a Changjiang 长江

Třeba gurmán Yuan Mei 袁枚 (1716–1798), učenec, básník a esejista, z poetické zahrady Suiyuan¹⁷ u Nanjingu, v jeho „Jídelním lístku zahrady Suiyuan“¹⁸ zmiňuje, že stejné jídlo chutná na severu a jihu jinak. Seveřané mají rádi výraznou chuť, ji-

¹⁴ Chen Dasou 1987.

¹⁵ Lin Hong 2013.

¹⁶ Hu Sihui 2011.

¹⁷ Termín 帮口 bangkou je z přelomu císařství a Čínské republiky, původně znamenal odvětví či cechy, zhusta organizované na krajanském principu. Odtud následně 帮菜 bangcai.

¹⁸ Zahrada Suiyuan 随园 patřila mezi „Tři největší zahrady“ dynastie Qing. Yuan Mei ji koupil v roce 1748, pojmenoval ji, usadil se tam a byl tam později i pohřben. Byla údajně ve stylu Zahrady velikých vyhlídek (大观园) z románu Sen v červeném domě (Hong lou meng 红楼梦). Po jejím zničení taipingy (太平天国), byly dochované ruiny v roce 1923 vyhlášeny chráněnou památkou.

žané zase jemnou, seveřané upřednostní bohatost jídel, jižané zase čerstvost plodů. Každý má to své.

Xu Keova „Neoficiální historie života za dynastie Qing“

Vzdělanec a editor Xu Ke 徐珂 (1869–1928) napsal a v roce 1916 vydal „Neoficiální historii života za dynastie Qing“¹⁹, zeširoka mapující tehdejší život. Válečné, společenské a ekonomické události, právní systém, vzdělávání a kulturu, významné učence, choroby a neštěstí, bandity a spodinu, lidové obyčeje a významné památky, a vedle toho také dobovou kuchyni.

Seveřané prý rádi pórek a česnek, na jihu v Yunnanu, Guizhou, v Hunanu a Sichuanu zase pálivé, v Guangdongu je chuť jemná, v Suzhou sladká. V Suzhou mají také rádi tučné a při vaření chtějí zachovat všech pět chutí, rádi přidávají cukr a koření pěti vůní. Ve Fujianu a Guangdongu často varí mořské plody, k jídlu tam nesmí chybět polévka, v Guangdongu jedí rádi syrové a jejich jídla nepotřebují mnoho tepelné úpravy. V Hunanu a v Hubei se jí ostrá jídla, vítají vše neobvyklé a vzácné, bez papriček²⁰ a hořčice²¹ nejlépe, polévek mají mnoho druhů. Jako by tu vyvstávaly charakteristiky Čtyř velkých kuchyní!? Ale o těch Xu nic nepíše.

Základem kuchyně Lu

Za nejstarší čínskou kuchyni se považuje Lu (Lu cai 鲁菜), jejíž původ se hledává až někde po Válcíci státě, do států Lu 鲁 a Qi 齐. Hranice obou států dosahovaly kromě Shandongu až do dnešní Hebei a Tianjinu, kde kdysi ústila Žlutá řeka do moře. Za největšího rozmachu sahaly státy Qi snad až do dnešního Henanu. V oblasti jsou hory, moře, úrodné povodí Žluté řeky a nejstarší kultura – tedy ideální podmínky být kolébkou čínské kuchyně.

Specifickou technikou místní gastronomie je bao 爆, rychlé smažení na silném ohni, které má zachovat chuť, svěžest a křehkost jídla. Smaží se ohněm huobao 火爆, na oleji youbao 油爆, s polévkou tangbao 汤爆, s pórkem congbao 葱爆, nebo sójovou pastou jiangbao 酱爆. Další specifickou technikou je ta 塌 (ta cai 塌菜), marinování syrových surovin, jejich prudké opečení a pak další přidání omáček a přísad (pečené rybí břicho v omáčce, guo ta yu du 锅塌鱼肚).

Kuchyně Lu neznamená jen shandongskou kuchyni

Kuchyně Lu by ale neměla být stoprocentně ztotožňována s kuchyní dnešní provincie Shandong, ze stejnojmenného poloostrova. Nese totiž v sobě kulturně-historický přesah za hranici provincie, státy Lu a Qi sahaly z poloostrova Shandong dále na západ povodím meandrující Žluté řeky.

¹⁹ Yuan Mei 2010.

²⁰ Xu Ke 2010.

²¹ 椒 jiao má nejméně tři základní možnosti výkladu: 辣椒 lajiao chilli paprička, 胡椒 hujiao pepřovník černý a 花椒 huajiao žlutodřev pepřový – sichuanský pepř, ale do Hunanu a Hubei zapadá pálivá paprika.

Současná čínská veřejnost ale, na první dojem, vnímá kuchyni Lu právě takto zjednodušeně, čemuž nahrává řada kulturních konotací, včetně zkráceného názvu provincie Shandong²². Na druhé straně asi pro většinu Číňanů výraz Lu 鲁 ten kulturně-historický přesah má. Ale nezbude než vyčkat výsledků práce badatelů, s nadějí, že tohoto praotce čínského kulinářství z kusých pramenů podrobněji popíší.

Kuchyně Yue a „jižní barbaři“

Co bylo výše řečeno o zavádějícím ztotožňování čínských kulturně-historických oblastí s dnešními provinciemi, to platí pro kuchyni Yue 粤 dvojnásob.

Lidu jižních kmenů a později jižních států se severněji, v povodí velkých řek Číny, říkalo „jižní barbaři“ nanfang manzu 南方蛮族, zkráceně yue 越. Výraz yue 越 se používal pro jižany obecně a proto se musel dále oblastně ujasnit, třeba na východočínské Wuyue 吴越, fujianské Minyue 闽越 a v případě samotného jihovýchodního výběžku dnešní Číny to byli Nanyue 南越. V provincii Zhejiang se tak lokální zpěvohra dodnes nazývá „zpěvohrou Yue“ yueju 越剧.

Pravděpodobně k odlišení se pro oblast Lingnan 岭南 („Jižní záhoří“, zahrnující dnešní Guangxi, Guangdong, Hainan, Hongkong a Macao)²³ začal postupně používat stejně znějící, ale jinak psaný²⁴ znak yue 粤. Byl to důsledek procesu, začínajícího už někdy chaosem v období Východních Jinů Dong Jin 东晋 (317–420) a pokračujícího exodem severanů na jih po vpádu nomádů a za válek, o které v čínských dějinách nebyla nouze.

Za novověkých dynastií Ming a Qing se už znak yue 粤 v tomto významu zavedl, když se po pádu císařství dostala správa Guangxi (dříve Yuexi 粤西) a Guangdong (dříve Yuedong 粤东) pod odlišné uzurpátory (warlordy), označení Yue 粤 se pak finálně zúžilo na Guangdong.

Kultura yue 粤 je dodnes velmi specifická, se svébytným jazykem yueyu 粤语, zvyklostmi, způsobem života i jídelm. Rozvoj oblasti byl v posledních staletích rychlý a od 19. století je v kuchyni znát i vliv Západu, místní obchodníci yueshang 粤商 se často usazovali v cizině a přiváželi pak nejrůznější inspirace, včetně zdobných balkónů a fasád věžových sídel diaolou 碉楼.

Kuchyně Yue byla uznávaná po celé 20. století, její celostátní rozmach ale začal zejména s nástupem ekonomických reforem v 80. letech. Užívá zejména plody moře, sladkovodní ryby, množství zeleniny, rýžové těsto, selata a drůbež pečenou v komíně. Chuť je jemná, propracovaná, někdy nasládlá.

²² 芥菜 Brukev sítinovitá (*Brassica juncea*) má ostřejší hořčičné silice a v čínské kuchyni „tvrdila“ muziku už před příchodem papriky.

²³ Zkrácený název provincie Shandong 山东 (historicko-zeměpisná zkratka) je samozřejmě Lu 鲁.

²⁴ Nanling 岭南 tedy vymezuje rozsáhlou oblast na jih od „Patera pohoří“ 五岭, kterými jsou Yuechengling 越城岭, Dupangling 都庞岭, Mengzhuling 萌渚岭, Qitianling 骑田岭 a Dayuling 大庾岭, zasahující až po provincie Hunan, Guizhou, Jiangxi, historicky region dosahoval až provincií Yunnan a Fujian.

Patero degustačních věmů a šestero chutí

Právě tady je dobré zmínit „ducha“ čínské kuchyně nebo též čínské „degustátorské patro“, rozlišující „patero degustačních věmů“ wu zi 五滋, vnímajících původ a kvalitu materiálu a terénu (terroir), kde vyrostly. Druhou stránkou této duality „čínské chuti“ je pak obecnější, technické vnímání chuti v „šesteru chutí“ liu wei 六味.

Výraz pro degustační věm – zi 滋 je velká věc, výkladový slovník Shuowen 说文 jej přibližuje zvukem tekoucí vody, napájením krávy a také výrazem 益 yi, „naplnění nádoby, až přetéká“, což nám může evokovat tu finální chuť, co lze ze sousta vyžvýkat ven, nejen na chuťové pohárky, ale do jakéhosi celostního vnímání kombinace struktury, chutí a vůní. Připomíná to i protisměrný proces „sbíhání slin“ ze slinných žláz, rovněž ven, na chuťové pohárky. V moderní čínštině nakonec zi 滋 znamená vedle chuti i „vystříknutí“, tak proč ne slin u něčeho hodně chutného?

Patero chutí wu zi 五滋 v kuchyni Yue zahrnuje:

voňavou	xiang	香
piniovou	song	松
čpící	chou	臭
tučnou	fei	肥
hustou	nong	浓

Šestero chutí liu wei 六味 má:

kyselou	suan	酸
sladkou	tian	甜
hořkou	ku	苦
palčivou	la	辣
slanou	xian	咸
svěží	xian	鲜

Zdejší kuchyně se nevyhýbá žádným materiálům, rostlinám či živočichům, takže ano, výskyt hadů, koček nebo hlodavců na jídelním lístku je možný, ale mnohem typičtější je tu množství zeleniny, ryb a vodní havěti, vepřového a drůbeže.

V celé Číně se již rozšířil kantonský ranní a odpolední čaj, silné čaje s množstvím malých, leckdy mastných a vydatných jídel pro nasycení, setkávání a tlachání s přáteli o životě. Nejvýznamnějšími zástupci jsou kuchyně Guangzhou 广州, Chaozhou 潮州 a Dongjiang 东江.

Sichuanská kuchyně Chuan

Prošla prý velkým rozvojem už od dynastií Tang a Song, za Mingů a Qingů již byla vyhlášena. Opravdová sichuanská kuchyně má být ve stylu centrálních měst Chengdu nebo Chongqing.

Velmi známým zástupcem kuchyně je „ve vodě vařené hovězí“ shui zhu niurou 水煮牛肉 (u nás zlidověle jako „šuej-žu-žu“), údajně vytvořené praxí dělníků ze solivaru, kteří do vaření masa přidávali sůl a mletý sichuanský pepř.

Kuchyně užívá často kombinaci sichuanského pepře, tedy tobolek žlutodřevu pepřného s chilli papričkami. Pepř způsobuje brnění, mravenčení úst a rtů a chilli pálí, odtud název chuti ma la, brnivě-pálivá chuť. Takovým jídlem, typickým pro Chengdu, je „tou-fu podobané báby“ ma po doufu 麻婆豆腐.

Kuchyni údajně obohatily i vlivy gastronomie čínského severozápadu nebo inspirace právě kantonské kuchyně, třeba při zpracování vepřového. Proto se traduje obrat „severní jídla sichuanským stylem a jídla jihu se sichuanskou chutí“ (bei cai chuang peng, nan cai chuan wei 北菜川烹, 南菜川味).

Typickou technikou sichuanské kuchyně je prudké smažení v oleji ganshao 干烧, zvané též ganbian 干煸, (ganchao 干炒 nebo bianchao 煸炒) a následně pomalé dodušení se stažením šťávy jako v domácí kuchyni jiachang 家常. Smyslem je mít možnost kombinovat hlavní přísady (zhuliao 主料) při smažení hlavních surovin, s druhotnými přísadami (fuliao 辅料), to když se paralelně „zasmaží kotlík“ (qiang guo 炆锅) a udělá se šťáva, která se stáhne na pomalém ohni (man huo 慢火).

K sichuanské kuchyni už neodmyslitelně patří ohnivé kotlíky huoguo 火锅, jejichž specifickým zjednodušením je moderní mala tang 麻辣烫 – v jídelně si člověk nabere do košíku suroviny, které mu vzápětí proženou vývarem s množstvím přísad a chilli. Dne 1.12.2017 se tomuto pokrmu dostalo od Čínského úřadu pro kontrolu kvality oficiálního anglického překladu „Spicy Hot Pot“.

V Sichuanu to skutečně s paprikou umí, užívá se zelená paprika, červená paprika, čerstvě namletá, chilli nakládané v octu, nakládané chilli v sezamovém oleji zhima lajiaojiang 芝麻辣椒酱, chilli nakládané s vodou, česnekem, zázvorem, cukrem a solí lajiaojiang 辣椒酱, nasekané chilli se sójovými boby la douban 辣豆瓣 atd. Chilli se při vaření mísí se sichuanským pepřem, česnekem, zázvorem, pórkem, octem, cukrem a dalšími přísadami do stovek receptů.

Vznikne 24 základních chutí: domácí jiachang 家常, na způsob ryby yuxiang 鱼香, s červeným olejem hongyou 红油, pálivá a brnící mala 麻辣, s pepřem a solí jiaoan 椒盐, podivuhodné chutí guaiwei 怪味, se zázvorovou šťávou jiangzhi 姜汁, s rozmačkaným česnekem suanni 蒜泥, kyselá a ostrá suanla 酸辣, pálivá a sladkokyselá hula 糊辣, sladkokyselá tangcu 糖醋, se sezamovou pastou majiang 麻将 a podobně.

Kuchyně Huaiyang 淮扬菜

Veletok Dlouhé řeky s délkou 6300 kilometrů a řeka Huaihe 淮河 s tisícem, (Labe má 1094 km), se na svých dolních tocích v dnešní provincii Jiangsu potkávají s Velkým císařským kanálem (1797 km). Klíčová města Císařského kanálu Huai'an 淮安 a Yangzhou 扬州 se považují za kolébku místní kuchyně. Ta těží z místních řek a jezer a při vaření usiluje o zachování původní chuti, a možná proto je známá jako kuchyně, která každému přímo zázračně vyhovuje²⁵.

²⁵ Miao qi zhong kou 妙契众口.

Práce se silou ohně

I pro jemnost surovin, zejména vodních produktů, zdůrazňuje tato kuchyně nad jiné význam práce s teplotou, se silou ohně huogong 火功 a s jeho časováním huohou 火候. Častými technikami je pomalé dušení: základní dušení dun 炖, dušení pod pokličkou, často po osmažení bez přidání vývaru men 焖, dušení v keramickém hrnci s přísadami (po spaření a scezení sraženin) wei 煨 (také znamená pečení v popelu), wu 煨 znamená také pomalé vaření na velmi slabém ohni s teplotou 40–70 °C.

Zatímco při 100 °C se vaří ve vodě zhu 煮 nebo rychle ovaří shuan 涮, olej umožní 200 °C při smažení zha 炸 nebo opékání na oleji jian 煎, 300 °C se dosahuje při pečení kao 烤 nebo shao 烧.

Huaiyangská kuchyně je proslulá nároky na techniku práce s kuchařským nožem daogong 刀功, často se prezentuje mistrovským vyřezáváním z dýní a zeleniny guadio 瓜雕.

Chuť této školy musí respektovat charakter původních surovin, zachovat čerstvost, bývá jemná a někdy nasládlá. Slavným jídlem jsou „dušené lví hlavy“ qing dun shizi tou 清炖狮子头, které jsou pochopitelně z vepřového bůčku se škrobem, mohou být vylepšené krabí moučkou xiefen 蟹粉. Dokonalost krájení sekáčkem²⁶ dokazují ve vývaru vařené nudličky ze sušeného sojového tvarohu da zhu gansi 大煮干丝. I v zahraničí se proslavilo rizoto z Yangzhou yangzhou chaofan 扬州炒饭, jehož nejznámějšími ingrediencemi jsou, vedle rýže vejce, krevety, šunka, hrášek a případná další zelenina. I počátek tohoto jídla se chlubí císařem Sui Yangdi 隋炀帝, který si v Yangzhou před 1400 lety oblíbil lidové jídlo „zlaté rizoto“ sui jin fan 碎金饭, tedy smaženou rýži s vejcem.

Kuchyně Huaiyang se dál dělí podle tří oblastí Yanjiang 沿江, Yanhuai 沿海, Weizhou 徽州 na další rozmanité styly.

Další do Osmi kuchyní

Členění na „Čtyři velké kuchyně“ se prý traduje do doby pozdních Qingů. Ještě později se definuje „Osm velkých kuchyní“²⁷, kde namísto kuchyně Huaiyang z předcházející čtyřky reprezentuje kuchyně Su (provincie Jiangsu)²⁸, z dolního povodí Dlouhé řeky, příbuzná s další kuchyní Zhe ze sousední provincie, obě se odkazují na palácovou kuchyni státu Jižních Songů (1127–1279).

Kuchyně Zhe²⁹ pochází z provincie Zhejiang od pobřeží Východočínského moře, zvané „domovina ryb a rýže“, a také žlutého rýžového vína, s bohatstvím řek a plody hor, jako jsou bambusové výhonky a čaj. Za dynastie Song zde pobývalo mnoho vzdělců, kteří zůstali zapsáni i v gastronomii.

²⁶ Caidao 菜刀 je spíše nožem ke krájení, jako sekáček jen vypadá, břit nože je však obvykle mnohem tenčí.

²⁷ Ba da caixi 八大菜系.

²⁸ Kuchyně Su cai 苏菜, Jiangsu江苏.

²⁹ Kuchyně Zhe cai 浙菜, Zhejiang浙江.

Kuchyně Hui je z provincie Anhui¹, ze širší delty Dlouhé řeky, zalesněného a hornatého kraje východní Číny, počátek kuchyně se datuje také do Jižních Songů. Je známá místní zvěřinou a výraznější chutí. Ve výčtu Čtyř kuchyní bývá částečně také zahrnuta do kuchyně Huaiyang.

Sedmá, Fujianská kuchyně², je doma v pobřežní, hornaté provincii Fujian (zkrácený název Min 闽), s plody moře a hor. Členité hory znamenají i členitou gastronomii.

Poslední kuchyně Xiang³ z dusné provincie Hunan (zkrácený název Xiang 湘) na středním toku Dlouhé řeky, má už údajně také přes 2000 let. Jedna z nejpálivějších čínských kuchyní užívá místní chilli papričky, výrazné chutě, hodně dochucuje i lokální uzenou slaninou. Protože je rodnou provincií předsedy Maa, v restauracích stylu Xiang po celé Číně najdete zpravidla hned proti vchodu jeho obraz nebo dokonce sochu, dnes působící jako ochranný symbol. Lidé z provincie Hunan milují chilli a jsou na něm poměrně závislí, takže si jej vozí i na cesty.

Deset a více kuchyní Číny

Další velké oblastní kuchyně, mandžuská Severovýchodu Dongbei cai 东北菜 z oblasti lesů, rovin a velkých řek, dále severozápadní Xibei cai 西北菜, plná turkických vlivů a dále etnické kuchyně Mongolů, Ujgurů, Tibetanů, Hmongů a dalších národů nebo krajové speciality vařených těstovin a bublajících kotlíků, všechny jsou významným spolutvůrcem kultury regionu, proto se objevují i obraty Deset nebo Dvanáct velkých kuchyní Číny.

Mýtus a realita velkých kuchyní Číny

Aneb jak praví veliký Goethe: „Všechna teorie je šedá, ale zlatý strom života stále zelený“⁴.

Kulinářství je poměrně apolitickou oblastí (až potud, pokud bohatí moc nedráždí luxusem), proto uchovává i společenské jevy, které státní síla jinak obvykle potlačuje. V případě Číny to byly třeba tradice kdysi samostatných států, které i dvoutisíciletá unifikace země nechala přežít.

Ale jako spousta pohledů do historie, je i „zaručeně historické“ členění na Čtvero, Patero, Osmero či Desatero velkých čínských kuchyní podle všeho jen mýtus. Ano, svébytné čínské kuchyně regionů i subkultur se budovaly tisíce let. Jejich současná podoba je však velmi moderní, tak moderní, že nedosahuje ani 19. století. Navíc se kuchyně neustále přizpůsobují svým aktuálním konzumentům, jako když dnes shanghajský kuchař přidává do tamního jídla chilli, což bylo ještě v 90. letech 20. století naprosto nepřijatelné.

Historické prameny, potvrzující členění na Čtvero či Osmero škol čínské kuchyně jsem nenašel. Nejspíše se jako novinářská či prodejní zkratka objevilo až v 80.

¹ Kuchyně Hui cai 徽菜, Anhui安徽.

² Kuchyně Min cai 闽菜, Fujian福建.

³ Kuchyně Xiang cai 湘菜, Hunan湖南.

⁴ Johan Wolfgang von Goethe: Citát č. 11966

letech 20. století⁵, po rozběhu ekonomické reformy. Do čínské kultury však skvěle zapadlo. Je to s ním jako s dalšími „kategorizačními výčty“ čínské civilizace, poskytuje základní orientaci v tématu.

Základní orientaci to však nemusí skončit, čínské vzdělávání sice od pradávna pracuje s učením se „nazpaměť“, ale po dobře zvládnuté fázi memorování definic může žák sám pochopit, kde a jak realita všechny ty naučené přehledy přesahuje. A kdo má zájem, může dál bádát do větší hloubky a šířky. Většině z nás však bohatě vystačí schématické výčty, jen si přitom musíme uvědomovat, že to není všechno.

Literatura:

CHEN Dasou 陈达叟: Ben xin zhai shu shi pu 本心斋蔬食谱. In *Wushi zhong kui lu* 吴氏中馈录: 本心斋蔬食谱 (Wai si zhong 外四中). Beijing 1987.

CHEN Fu 陈敷: *Chen Fu nong shu* 陈敷农书. Beijing 1965.

HU Sihui 忽思慧: *Yin shan zheng yao* 饮膳正要. Beijing 2011.

JIN Kaicheng 金开诚, Chen Changwen 陈长文: *Zhongguo ba da caixi* 中国八大菜系. Changchun 2018.

LIN Hong 林洪: *Shan jia qing gong* 山家清供. Beijing 2013.

SHI Shenghan 石声汉, Jia Sixie 贾思勰 (ed.): *Qimin yao shu* 齐民要术. Beijing 2015.

SHI Shenghan 石声汉, Cui Shi 崔寔 (ed.): *Si min yue ling* 四民月令. Beijing 2013.

WAN Guoding 万国鼎 (ed.): *Fan Shengzhi shu jishi* 汜胜之书辑释. Beijing 1963.

WANG Zhen 王贞: *Wang Zhen nong shu* 王贞农书. Changsha 长沙 2014.

XIE Feng 谢讽: Shi jing 食经. In Tao Zongyi 陶宗仪: *Shuo fu san zhong* 说郭三种. Shanghai 2012.

XU Guangqi 徐光启: *Nong zheng quan shu* 农政全书. Shanghai 2020.

XU Ke 徐珂: *Qing bai lei chao* 清稗类钞. Beijing 2010.

YUAN Mei 袁枚: *Suiyuan shi dan* 随园食单. Beijing 2010.

⁵ [2019.1.1] Wu Yu 吴余: Càixi juéqǐ: Zhōngguó “bādà càixi” zhī shuō shì zěnmé lái de? 菜系崛起: 中国“八大菜系”之说是怎么来的? <https://zhuanlan.zhihu.com/p/127294443>.

How many are there Chinese cuisines?

Chinese cuisine, considered a uniform style of food preparation, still survives in Czech pubs as "China": cheap meat fried with vegetables, glistening in a pool of soy sauce, glued with potato starch, or inlaid with old peanuts in the already populated "Czech Gongbao". But those who have visited China and its ubiquitous canteens could understand that the reality is seriously different. And it could happen to them that even the rampage of the beast of Globalization with the sisters of Unification and Standardization still did not bring Chinese cuisine to a single norm. Still, every Chinese region and every subculture retains its otherness. To describe those differences is the primary purpose of this paper.

Keywords: culinary studies, history of food preparation, history of agriculture, China, typology, human senses: taste

Contact: Vít Vojta, Sinoskop – Institut pro současnou Čínu [Contemporary China Institute], Pod Vodárenskou věží 1143/4, 182 08 Praha 8 – Libeň, Czech Republic; e-mail: vit.vojta@sinoskop.cz

ZELENO-MODRÁ KRAJINOMAĽBA A JEJ PREMENY V SÚČASNOM ČÍNSKOM UMENÍ

Klaudia Ďurajková

Abstrakt: Hľadanie inšpirácie v minulosti je už od nepamäti neoddeliteľnou súčasťou čínskeho maliarskeho univerza. Koncept napodobňovania výtvarných diel dávnych majstrov, ako aj maľba v historizujúcom štýle, sú aktuálne aj v súčasnom čínskom umení, pričom opätovný záujem o tradíciu je často spojený s prehodnocovaním historických estetických konceptov, a snahou o ich adaptáciu na súčasné pomery, čoho výsledkom sú zmeny v interpretácii a štylistickom zobrazovaní tradičných umeleckých foriem. Jedným z archaických druhov maľby revitalizovaných v modernom a súčasnom umení je aj zeleno-modrá krajinomaľba, význačná, avšak dlhodobo zaznávaná forma čínskeho tušového maliarstva. Cieľom predkladanej štúdie je analyzovať prístup súčasných umelcov k výtvarnému stvárneniu zeleno-modrej krajinomaľby, a prostredníctvom komparácie tradičných a súčasných výtvarných postupov a myšlienkových východísk uplatňujúcich sa v zeleno-modrej krajinomaľbe zistiť, akým spôsobom sa tento druh maľby uplatňuje v súčasnom umení, a ako a do akej miery súčasní umelci pretvárajú jeho pôvodnú podobu a význam.

Kľúčové slová: zeleno-modrá krajinomaľba, čínska krajinomaľba, čínska maľba vo farbe, archaizmus v čínskom umení, súčasné čínske umenie, reinterpretácia zeleno-modrej krajinomaľby

Úvod

Termínom zeleno-modrá krajinomaľba *qinglü shanshui* 青绿山水¹ sa tradične označuje druh historickej čínskej krajinomaľby s prevládajúcou modro-zelenou farebnosťou, obvykle docielenou za použitia prírodných minerálnych pigmentov získaných z azuritu (*shiqing* 石青) a malachitu (*shilü* 石绿). Takýto spôsob stvárnenia krajiny, spolu s *qianjiang* 浅绛 a *shuimo* 水墨, predstavuje v rámci *guohua* 国画, čiže „maľby v tradičnom štýle“ jednu z troch hlavných kategórií čínskeho krajinárskeho maliarstva.²

Zrod zeleno-modrej krajinomaľby býva tradične spájaný s osobnosťou tangského dvorného maliara Li Sixuna 李思训, ktorý však spolu so svojim synom Li Zhaoom 李昭道 zrejme iba spopularizoval štýl maľby známy už z predošlých dôb.³ Zeleno-modrú krajinomaľbu síce možno považovať za prirodzenú vývojovú fázu v dejinách

¹ Termín *qinglü* 青绿, odvodený od názvov pigmentov azuritu a malachitu, sa pre tento druh maľby zrejme začal používať až za dynastie Yuan (Li 1981: 349).

² Pri kategorizácii z hľadiska farebnosti a umeleckej formy.

³ Barnhart 1997: 64.

evolúcie čínskeho umenia, utvorenú kumuláciou dovtedajších maliarskych techník a estetických konceptov, no tvorba Li Sixuna a Li Zhaodaa zohrala kľúčovú úlohu v jej nevídanom rozmachu, a udala tón pre celú plejádu ďalších umelcov.⁴

Úplné počiatky zeleno-modrej krajinomalby pravdepodobne siahajú až do éry Wei a Jin, severných a južných dynastií, pričom jej rozmach bol úzko spätý s pozdvihnutím zobrazovania krajiny, doposiaľ slúžiacej iba ako pozadie pre figúry na novú úroveň, a jej etablovaním sa ako samostatného maliarskeho žánru. Pre historickú zeleno-modrú krajinomalbu je typická z figuralistiky vychádzajúca technika *zhongcai gongbi* 重彩工笔, vyznačujúca sa použitím precíznych ťahov a výrazných farieb. Štetcová technika najstarších maliieb v zeleno-modrom štýle bola do určitej miery daná výtvarným materiálom, keďže hodváb, na ktorom bola zhotovovaná väčšina maliieb,⁵ je vďaka svojej schopnosti absorbovať farby a tomu, že pre riziko roztrhnutia neumožňuje príliš rýchle ťahy štetca, vhodný práve k tvorbe diel metódou *zhongcai gongbi*.⁶

Zelené a modré pigmenty získané z minerálov azuritu a malachitu sa pri vykresľovaní vrcholov a skál začali používať už v období severných a južných dynastií, a bežnou konvenciou sa stali okolo 10. storočia.⁷ Vzhľadom na to, že zelená a modrá sú farby odrážajúce prirodzený charakter prírody, je pochopiteľné, že si umelci snažiaci sa o jej zachytenie vybrali práve túto farebnú škálu. Malachit a azurit (spolu s ďalšími minerálmi, predovšetkým rumelkou) boli navyše popri malbe využívané aj v taoistickej alchýmií, ako ingrediencie potrebné k príprave elixíru zaručujúceho večný život, pričom technika spracovania týchto minerálov bola pre oba účely v podstate identická.⁸ Jednou z pohnútok k maliarskemu využitiu azuritu a malachitu teda mohli byť aj im pripisované mystické vlastnosti.

Obdobie najväčšieho rozmachu zaznamenala zeleno-modrá krajinomalba počas dynastie Tang, kedy ju rozvíjali predovšetkým profesionálni dvorní umelci, a svojho vrcholu dosiahla v období dynastie Song, no následne začala najmä vplyvom kultúry a vkusu maliarov-literátov ustupovať do úzadia v prospech malby typu *shuimo*, štýlu dlhodobo dominujúcemu sfére čínskeho krajinárstva. Postupne sa rozšíril názor, že minuciózny spôsob prevedenia zeleno-modrej krajinomalby je príliš skostnatený, neprogresívny, a tým pádom neumožňuje plnohodnotnú kreatívnu expresiu autora. Používanie výrazných farieb sa začalo považovať za prvoplánové, keďže dokázalo rýchlo pritiahnúť pozornosť aj bez použitia zložitej štetcovej techniky. Napriek tomu,

⁴ Označenie zeleno-modrá krajinomalba je pomerne arbitrárne, a nie vždy je jednoznačne vymedzené, čo poďak spadá. Zvyčajne sa však pod ním chápu práve diela umelcov pokračujúcich v šľapajach tradície ustanovenej Li Sixunom a Li Zhaodaom, v širšom slova zmysle potom malba, ktorej hlavnú farebnú paletu tvoria minerálna zelená a modrá, a ktorá preberá niektoré ďalšie znaky typické pre túto tradíciu. Za jej moderných a súčasných predstaviteľov potom považujeme takých maliarov, ktorí prostredníctvom svojej umeleckej tvorby na zeleno-modrú krajinomalbu priamo či nepriamo odkazujú.

⁵ Hodváb sa v maliarstve bežne nevyužíval až do dynastie Tang (Xu 2016, 5.)

⁶ Xu 2016: 5.

⁷ Xu 2016: 5.

⁸ McNair 1998: 65.

že od určitého obdobia zeleno-modrá krajinomalba už nepredstavovala vedúci prúd v malbe krajiny, vždy bola pevnou súčasťou čínskej maliarskej tradície, a aj naprieč ďalšími historickými obdobiami figurovala v tvorbe množstva umelcov. V priebehu času sa však spolu s meniacimi sa estetickými preferenciami menila aj vizuálna stránka a spôsob stvárnenia tohto druhu krajinomalby.

K významnému obratu vo vnímaní zeleno-modrej krajinomalby došlo v 20. storočí, kedy čínski umelci začali vo väčšej miere inklinovať k malbe vo farbe, čo bolo z časti spôsobené vplyvom západného umenia, a zároveň sa v reakcii na extenzívne preberanie západných prvkov začala presadzovať myšlienka návratu k umeniu vychádzajúcemu z čínskej histórie,⁹ čo malo za následok prehodnotenie kvalít tohto často marginalizovaného typu krajinomalby. Trend hľadania inšpirácie v histórii je aktuálny aj v súčasnom čínskom umení,¹⁰ reinterpretácia archaických foriem malby je však často postavená na rôznych, niekedy pomerne atypických umeleckých metódach. Cieľom predkladanej štúdie je preto popísať výtvarné postupy, ako aj ideové a estetické koncepty uplatňujúce sa v súčasnej zeleno-modrej krajinomalbe, zistiť do akej miery prístup súčasných autorov v rámci jednotlivých krokov smerujúcich k zhotoveniu malby korešponduje s tradíciou, či a akým spôsobom sú tradičné metódy obmieňané, a na príklade konkrétnych umeleckých diel demonštrovať odlišné prístupy k stvárňovaniu zeleno-modrej krajinomalby. Zámerom pritom nie je vyčerpávajúco popísať všetky výtvarné postupy či myšlienkové a estetické východiská charakteristické pre súčasnú zeleno-modrú krajinomalbu, ale na vybranej vzorke umeleckých diel ukázať viaceré tváre tohto druhu malby, a analýzou odlišných prístupov jednotlivých umelcov predstaviť spôsob, akým je zeleno-modrá krajinomalba reprezentovaná v súčasnom umení. Závbery prezentované v rámci tejto štúdie boli vytvorené na základe pozorovania a rozboru vybranej vzorky diel súčasných čínskych umelcov, ktoré spadajú do kategórie zeleno-modrej krajinomalby, alebo sú týmto spôsobom zobrazovania krajiny inšpirované.¹¹

Námet, funkcia a význam

Tradičným námetom historických, no aj množstva súčasných krajinomalieb v zeleno-modrom štýle sú monumentálne prírodné scenérie, s vysokými a strmými horskými úbočiami, a štylizovanými, často až bizarne pôsobiacimi skalnými útvarmi. Vyobrazenia dramatickej, neprístupnej prírody, aké sa preferovali za dynastií

⁹ Podrobnejšie viď Li 1993: 18.

¹⁰ Pod pojmom „súčasné čínske umenie“ tú chápeme umenie vytvorené približne od 80-tych rokov 20. storočia až do súčasnosti, bez ohľadu na to, či jedná o umenie hlásajúce sa k ideám modernizmu, alebo o súčasnú obdobu tradičného umenia.

¹¹ Výsledky predkladanej štúdie sú založené na analýze tvorby súčasných čínskych umelcov, menovite You Xinmina, Xie Zongjuna, Qi Enjina, Xu Juna, Lin Rongshenga, Lin Yufenga a Lu Yushuna, no aj niekoľkých ďalších autorov, v ktorých repertoári má zeleno-modrá krajinomalba výrazné zastúpenie, alebo ktorých diela namalované v tomto štýle sú obzvlášť význačné, a preto vhodné na ilustráciu rôznorodosti jej umeleckého spodobňovania. Pre účely tejto štúdie boli využívané knižné a digitálne reprodukcie umeleckých diel, čerpané predovšetkým z digitálnych archívov dostupných na internetových stránkach galérií či jednotlivých umelcov.

Sui a Tang, môžeme nájsť takisto v súčasnej zeleno-modrej krajinomalbe, medzi inými aj v dielach Xu Juna 许俊, ktorý jej tradičnú podobu ozvlášťňuje splošteným spôsobom zobrazovania jednotlivých krajinných foriem, a pridaním na modernú dobu odkazujúcich elementov. Ako príklad možno uviesť jeho malbu s názvom *Feng gao wu tantu* 峰高无坦途, kde je ako substitúcia za prírodu obdivujúceho literáta doprostred archaicky javiacej sa scenérie, tvorenej zoskupením angulárnych skalných stĺpov so skosenými vrcholmi, zasadený turista s zrkadlovým fotoaparátom.

V minulosti bola prostredníctvom zeleno-modrej krajinomalby často zachytávaná aj taoistická krajina nesmrteľných, a s ňou sa spájajúce výjavy z poézie a mytológie. Tento typ námetu sa objavil už v malbách dynastie Song, a s miernymi obmenami sa zachoval až do dnešnej doby.¹² Spomedzi súčasných maliarov sa mu medzi inými venoval aj You Xinmin 游新民, ktorého predstava o jednom z bájných ostrovov obývaných nesmrteľnými je zhmotnená v diele *Xianshan qionge tu* 仙山琼阁图.¹³ Solitérne skalné bralá tu slúžia ako štafáž pre najpodstatnejšiu časť celej malby - komplex palácových budov, kde prebývajú nesmrteľní. Najvýraznejšiu zložku kompozície pritom tvoria architektonické prvky namaľované technikou *jiehua* 界画, teda „podľa pravítka“, čo je typické pre väčšinu You Xinminových diel.

Vzhľadom na fakt, že zeleno-modrá krajinomalba sama o sebe implikuje prepojenie s minulosťou, tradične sa jej využívalo na zachytávanie rôznych historických udalostí.¹⁴ Použité historizujúcich vizuálnych prvkov navodzujúcich pocit starobylosti je charakteristické aj pre značnú časť súčasnej tvorby v tomto štýle, pričom jednými z najpočetnejších motívov sú vyobrazenia tradičnej architektúry a postáv v dobovom oblečení, predovšetkým rybárov a literátov. Tradičný námet však býva často skombinovaný s pre tento druh malby atypickými maliarskymi technikami, čo možno ilustrovať napríklad na Lin Yufengovej 林煜峰malbe *Shanshui xilie* 013 山水系列 013, kde je výjav s rybármi zasadený do krajiny tvorenej len prostými zhlukmi farby a tušu, bez jasne definovaných tvarov a foriem.

Zeleno-modrá krajinomalba zvyčajne nereprezentuje skutočnú, ale značne idealizovanú krajinu, poprípade je nostalgickou referenciou na jej časovo či priestorovo vzdialený obraz. S týmto konceptom pracuje aj fotograf Yao Lu 姚璐, ktorý zhotovuje na zeleno-modrú krajinomalbu odkazujúce diela vo forme digitálnej chromogenickej tlače. Ako hlavné kompozičné elementy pritom používa haldy odpadu zakryté

¹² Spomedzi historických diel v zeleno-modrom štýle, ktorých námetom je krajina nesmrteľných možno uviesť napríklad songskú malbu *Xianshan louge tu ye* 仙山楼阁图页 (Pavilón v ríši nesmrteľných) od neznámeho autora, alebo dielo *Xianshan tu* 仙山图 (Hory nesmrteľných) od maliara dynastie Yuan, Chen Ruyana.

¹³ V čínskej mytológii sa ako ostrovy kde prebývajú nesmrteľní najčastejšie spomínajú, a teda aj prostredníctvom malby sú najviac zobrazované Penglai 蓬莱, Fangzhang 方丈, and Yingzhou 瀛洲, popri nich sa však v spojitosti s krajinou nesmrteľných uvádza aj niekoľko ďalších. Podrobnejšie viď Luo, Bin, and Adam Grydehøj. "Sacred islands and island symbolism in Ancient and Imperial China: an exercise in decolonial island studies." *Island Studies Journal* 12.2 (2017): 25-44.

¹⁴ Viď napríklad Li Zhaoaovi pripísanú malbu *Minghuang xing shu tu* 明皇幸蜀图 (Cesta cisára Minghuanga do Shu).

zeleným ochranným pletivom, ktoré následnou digitálnou manipuláciou pretvára na krajinky kopírujúce vzhľad a kompozíciu tradičnej čínskej maľby.¹⁵ Premietnutie skládky do podoby zeleno-modrej krajinomalby predstavujúcej dávny ideál, si tak možno vyložiť ako autorovu lamentáciu nad nenávratne stratenou podobou prírody.

Okrem vyššie spomenutých námetov sa v rámci súčasnej zeleno-modrej krajinomalby stretávame aj s prepojením klasickej tematiky s celou plejádou ďalších, často neočakávaných motívov. Spomedzi množstva príkladov možno uviesť olejomalby maliara Yuan Xiaofanga 袁晓舫, v ktorých sú Wang Ximengom 王希孟¹⁶ inšpirované krajinomalby skombinované s vyobrazeniami lietadiel, stíhačiek, vrtuľníkov a iných leteckých strojov, či diela taiwanského umelca Pan Xinhua 潘信华, ktorý vo svojich nástenných maľbách zelené a modré vrcholy dopĺňa nepomerne veľkými postavami batoliat a ďalších atypických prvkov.¹⁷

Krajiny v zeleno-modrom štýle sú vďaka svojej žiarivej farebnosti a prepracovaným detailom už na prvý pohľad veľmi príťažlivé, a dekoratívnosť neodškriepiteľne bola jednou z ich hlavných funkcií. Popri snahe o vyvolanie okúzlenia a obdivu však zeleno-modrá krajinomalba mohla mať hneď niekoľko ďalších úloh a významov. Ako už bolo zmienené vyššie, zeleno-modré krajinomalby typicky neboli zachytením reálnej, ale do značnej miery romantizovanej krajiny, ďaleko od súžení skutočného sveta, a tým pádom mohli slúžiť ako nástroj, pomocou ktorého bolo možné vymaniť sa z bežnej reality.¹⁸ Spomínané už bolo aj prepojenie tohto typu maľby s tematikou nesmrteľnosti. Maľby v zeleno-modrom štýle možno takisto chápať ako alegóriu časovej a priestorovej vzdialenosti, keďže modro-zelená farebnosť sa spájala s najstaršími známymi vyobrazeniami krajiny, a bola považovaná za symbol starobylosti a dávnych čias, a modrá je okrem toho aj farbou ďalekého horizontu evokujúca odľahlosť a nedosiahnuteľnosť. Zeleno-modrá krajinomalba preto, ako zámerne archaizujúci štýl, môže predstavovať pomyselnú linku spájajúcu prítomnosť s minulosťou, a zároveň byť spôsobom, ktorým je možné nadviazať na dedičstvo predchádzajúcich generácií. V neposlednom rade mohol v minulosti, vďaka svojej zdobnosti a monumentálnemu prevedeniu, tento druh maľby fungovať aj ako prostriedok glorifikácie panovníka, či oslavy krásy a veľkoleposti krajiny.¹⁹ Zrejme najvýznamnejšou však ostáva rola zeleno-modrej krajinomalby ako nástroja, prostredníctvom ktorého je možné odkázať na minulosť a pokračovať v započatej tradícii, vlastná aj väčšine dnešných malieb tohto druhu.

¹⁵ Viď napríklad jeho dielo *Dong ting chun zao tu* 洞庭春早图.

¹⁶ Wang Ximeng bol songský maliar pôsobiaci na na dvore cisára Huizonga 徽宗. V Yuan Xiaofangových maľbách možno rozpoznať odkaz na jediné Wang Ximengovo zachované dielo *Qianli jiangshan tu* 千里江山图 (Tisíc míľ riek a hôr), jednu z najznámejších kreácií v zeleno-modrom štýle.

¹⁷ Viď napríklad: Pan Xinhua: *Ge jiang lian qi tu (er)* 隔江练气图(二) a *Siyu (san)* 私语(三), Yuan Xiaofang: *Zhan sun - feixing jihua* 战隼 — 飞行计划 a *Ying sun - feixing jihua* 英隼 - 飞行计划.

¹⁸ McNair 1998: 67.

¹⁹ Duan 2017: 105.

Čo sa modernej a súčasnej obdoby zeleno-modrej krajinomalby týka, jej význam a funkcia zostávajú v mnohých ohľadoch rovnaké, ako v minulosti. V dnešnom období globalizácie a stierania vzájomných rozdielov predstavuje návrat ku v tradícii zakorenenému spôsobu maľby jeden zo spôsobov, ako zachovať nezameniteľnosť vlastnej kultúry a jej špecifiká. Odkazovanie na diela dávnych majstrov možno chápať ako symbol stotožnenia sa s vlastnou kultúrnou a umeleckou tradíciou, a označenia sa za jej pokračovateľa. V dobe urbanizácie môže byť zeleno-modrá krajinomalba, podobne ako v minulosti, aj spôsobom ako si priblížiť prírodu, a predstavovať možnosť úniku od každodennej všednosti. Zachovalo sa aj využívanie zeleno-modrého štýlu ako metafora vzdialenosti a idealizovanej krásy. Tematika, ako aj tradičnej zeleno-modrej krajinomalbe príznačný utopistický a romantizujúci ráz, sú teda hľadiskom, ktoré aj v súčasnosti zostáva takmer nezmenené.

Farby²⁰

Keďže farby sú základným stavebným kameňom a kľúčovým prvkom zeleno-modrej krajinomalby, ich výberu a použitiu sa venuje obzvlášť veľká pozornosť. Ako už bolo uvedené, základnými pigmentami používanými v tomto druhu maľby sú minerálna zelená a modrá, vyrobené z prírodných polodrahokamov azuritu a malachitu.²¹ Azurit a malachit boli už za dynastie Han používané na maľbu keramiky, ktorej pozostatky boli nájdené napríklad v Luoyangu, a neskôr hojne využívané v nástenných maľbách.²² V jaskynných maľbách z dynastie Song zachovaných v Dunhuangu už boli minerálne pigmenty zväčša hlavným zdrojom farebnosti, a rastlinné farbivá ich len dopĺňali. Ako druhotné farby sa v tradičnej zeleno-modrej krajinomalbe využívali najmä minerálne pigmenty, ako rumelka či oker, a rôzne rastlinné farbivá. Úlohou vedľajších farieb pritom bolo zvýraznenie vizuálneho účinku hlavných farieb, alebo napríklad umocnenie autorovej snahy o zachytenie určitej časti dňa či ročného obdobia.

V tradičnej zeleno-modrej krajinomalbe sa kládol značný dôraz na vhodné rozloženie farebných pigmentov, s ohľadom nielen na ich stálosť, kvalitu, odtieň, intenzitu a krycie schopnosti, ale aj ich relatívnu dôležitosť, pričom sa do úvahy brala ani nie tak objektívna reflexia skutočnej vizuálnej podoby krajiny, ako skôr autorova predstava o jej ideálnom vzhľade, kde významnú úlohu hrala nielen symbolika farieb, ale aj ich vzájomné pôsobenie, či už súladné alebo kontrastné. Zohľadniac tieto faktory, sa autor ešte pred započatím samotnej maľby rozhodol, ktoré farby ako použije, a ktorým priradí hlavné, respektíve vedľajšie postavenie. Pokiaľ ide o sýtosť a inten-

²⁰ Pokiaľ nie je uvedené inak, informácie o histórii a tradičnom spôsobe použitia farieb čerpám z: Yu 1998: 21–70 a Qian 2017: 27–31.

²¹ Z minerálov azuritu a malachitu je pri tradičnom spôsobe prípravy možné extrahovať pigmenty rôznych vlastností a kvality, od ktorých závisí ich následné uplatnenie v rámci maľby. Pri azurite rozlišujeme: *touqing* 头青 *erqing* 二青 *sanqing* 三青 *siqing* 四青. U malachitu potom obdobne *toulü* 头绿 *erlü* 二绿 *sanlü* 三绿 *sülü* 四绿.

²² Yu 1998: 23.

zitu farieb, vo všeobecnosti platilo, že čím uvoľnenejší štetcový rukopis aj celkové pôsobenie diela, tým menej prenikavé farby boli použité.

V dnešnej zeleno-modrej krajinomalbe je v porovnaní s minulosťou používanie farieb a ich rozmiestnenie v rámci kompozície oveľa voľnejšie, a často postavené na kontraste, či ich nekonvenčnom rozložení naprieč jednotlivými krajinnými prvkami. Pridržanie sa tradičného nahliadania na vynaloženie s farbami však takisto nie je výnimkou. Súčasní umelci majú možnosť inšpirovať sa hneď niekoľkými typmi zeleno-modrej krajinomalby, od výrazne farebnej, vysoko dekoratívnej formy, až po jej umiernenú verziu v subtilnejších odtieňoch.

Na poli súčasnej zeleno-modrej krajinomalby možno rôzne spôsoby narábania s farbami demonštrovať na tvorbe maliara Lin Rongshenga 林容生. V jeho malbe *Yuji* 雨季 kompozícia ku príkladu pozostáva z výrazne kolorovaných krajinných prvkov, s takmer neviditeľnými obrysovými linkami. Farby sú tu aplikované vo forme na prvý pohľad náhodne rozmiestnených, plynule sa prelínajúcich škvrn, ktoré vo výsledku navodzujú dojem členitého terénu. Vrásnenie skál je vykreslené za použitia rôznych tónov zelenej a modrej, pričom ich najtmavší odtieň autor, spolu s vhodne usporiadanou vegetáciou, zároveň využíva aj na zvýraznenie obrysov jednotlivých skalísk a svahov. Nánosy zelenej a modrej sú tu rozmiestnené spôsobom zaručujúcim harmonické a vyvážené pôsobenie malby, pričom ich sýtosť je utlmená občasnou vrstvou bielej. Navzdory tomu, že farebnosť Lin Rongshengovho obrazu vychádza z tradície, spôsob akým maliar s farbami pracuje je pomerne odvážny a nekonvenčný - farebnosť jeho diela je štylizovaná, farebné plochy nevymedzujú jednotlivé krajinné prvky, ale práve naopak ich rozčleňujú.

Kolorit ďalšieho jeho obrazu *Youshan huigu xilie zhi shiyi* 游山怀古系列之十一 je inšpirovaný umiernenou obdobou zeleno-modrej krajinomalby, preferovanou za dynastií Yuan a Ming, a je teda celkovo menej výrazný. Malbe dominujú rôzne sýte odtiene modrej, miestami doplnené svetlo-zelenou a bielou, tienisté miesta sú zvýraznené len s vodou rozriedeným tušom. Farby boli v porovnaní s tradičnou zeleno-modrou krajinomalbou aplikované menej dôkladne – medzi farebnou plochou a kontúrou je často vynechané prázdne miesto, alebo farba naopak kontúru presahuje. Konečná vizuálna podoba diela sa neopiera len o efektivitu samotných farieb, ale z veľkej časti je postavená na autorovej osobitej štetcovej technike, charakteristickej nedbalo pôsobiacimi, miestami dokonca zdvojenými ťahmi nerovnakého odtieňa a hrúbky.

Markantne odlišným, omnoho konceptuálnejším poňatím zeleno-modrej krajinomalby je jedno z Lin Rongshengových starších diel *Wusheng de feng* 无声的风. Obraz je namalovaný v sýtych farbách, ako kontrast k modrej, ktorá pokrýva takmer celú plochu malby, pritom slúžia pravidelne rozmiestnené oranžové a čierne farebné škvrny. Krajinné elementy sú tu vykreslené len farbou, bez tušových kontúr, obrysy jednotlivých skalných brál sú zvýraznené tmavším odtieňom modrej a dômyselným umiestnením nánosov zelenej. Jednotlivé farebné akcenty sa navzájom plynule prelínajú. Povrch skál je okrem toho ozvláštnený farebnými bodkami, miestami takmer splyvajúcimi s podkladom.

Na základe vyššie uvedených príkladov možno usúdiť, že použitie farieb je v súčasnej zeleno-modrej krajinomalbe skutočne rôznorodé, a nie vždy sa riadi z tradície vychádzajúcimi princípmi.

Štetcová technika a maliarsky štýl²³

Vzhľadom na skutočnosť, že sa jedná o historizujúci spôsob malby, súčasní predstavitelia zeleno-modrého štýlu zväčša využívajú výtvarné techniky podobné tým, čo sa pri jej tvorbe uplatňovali v minulosti, prípadne ich modifikovanú, či so súčasnými postupmi kombinovanú verziu. Ako už bolo spomínané, technika malby tradične spájaná s týmto štýlom sa označuje ako *zhongcai gongbi* 重彩工笔, čiže technika „práceho štetca v sýtych farbách“, ktorej výsledkom sú zvyčajne veľmi popisné diela, s množstvom pedantne vyhotovených detailov. *Zhongcai gongbi* však zďaleka nie je jediným výtvarným štýlom uplatňujúcim sa v zeleno-modrej krajinomalbe. V priebehu času dochádzalo k rozvoju a diferencovaniu maliarskych postupov, čoho následkom bolo rozšírenie škály v tomto druhu malby zúročiteľných techník, a vznik početných variácií zeleno-modrého štýlu, predstavujúcich inšpiráciu aj pre súčasnú tvorbu.

Najstaršie zeleno-modré krajinomalby pozostávali z jednoduchých obrysových liniek a plôch vyplnených farbami, a zatiaľ sa v nich takmer neuplatňovali, pre neskoršiu čínsku krajinomalbu kľúčové, štruktúrne ťahy *cunfa* 皴法, čo naznačuje, že v tomto období umelci ešte neboli plne oboznámení s tvárnosťou tušu a všetkými možnosťami, ktoré práca s ním ponúka.²⁴

Čo sa týka samotnej štetцovej techniky, hlavné kompozičné prvky, ako skaly a horské štíty boli spodobňované prostredníctvom prvotne namaľovaných kontúr, následne vyplnených farbou, pričom najbežnejším spôsobom ako takúto malbu vytvoriť je aj v súčasnosti hojne využívaná metóda *gouxian tianse fa* 勾线填色法, predstavujúca najtypickejšiu techniku zeleno-modrej krajinomalby obdobia severných a južných dynastií a dynastie Tang. Pigmenty mohli byť pri tomto spôsobe malby aplikované buď tak, že farba prekryje obrysové linky, ktoré sa dodatočne opäť obtiahnu, alebo sa priestor medzi linkami vyplní farbou tak, aby do nich farba vôbec nezasahovala, a zároveň medzi kontúrami a farebnou plochou nevznikli biele medzery, čo si vyžaduje veľkú dávku zručnosti a trpezlivosti.²⁵ Technikou *gouxian tianse* sa tradične zobrazovali aj figúry, zvieratá, lode a ďalšie drobné komponenty. Oblaky sa zväčša maľovali s jasne definovanými, pravidelne zaoblenými kontúrami, a pre stvárnenie vody boli typické tenké zvlnené linky pospíetane do vzoru pripomínajúceho rybársku sieť. V dnešnej zeleno-modrej krajinomalbe sú tradičné postupy často nahradené inými spôsobmi zobrazovania, v prípade vody a oblakov najčastejšie

²³ Informácie o výtvarných postupoch uplatňovaných v zeleno-modrej krajinomalbe čerpám z: Qian 2017: 44–105, Xu 2016: 30–44, 136, Yu 1989: 56–67, 69–80 a z formálnej analýzy konkrétnych umeleckých diel.

²⁴ Xu 2016: 5.

²⁵ Pri oboch metódach sa farby nanášajú vo viacerých vrstvách podľa toho, aký stupeň intenzity chcel maliar dosiahnuť. V prípade potreby tmavšieho odtieňa môže byť do minerálnej zelenej alebo modrej navyše pridaný tuš.

prostým zanechaním prázdneho miesta *liu bai* 留白 či technikou *hongran* 烘染.²⁶ Architektúra býva spodobená jednako pre tradičnú zeleno-modrú krajinomalbu charakteristickou technikou *jiehua*, ako možno vidieť napríklad u Xu Juna či You Ximina, ale aj voľnejšie a skratkovitejšie, ku príkladu v dielach Lin Rongshenga. V súčasnej zeleno-modrej krajinomalbe však často platí, že zmeny v štetцovej technike sa zvyčajne týkajú predovšetkým hlavných kompozičných elementov, zatiaľ čo drobnejšie prvky ostávajú spodobené tradičným spôsobom.

Alternatívu k technike *gouxian tianse* predstavuje *jiran fa* 积染法, metóda postavená na princípe vrstvenia farieb, ktoré sú postupne nanášané na podklad s už predom namaľovanými obrysovými linkami. Aj v súčasnosti často využívaná technika *jiran* sa po prvý raz objavila už v období piatich dynastií, a postupom času sa diferencovala v dva odlišné štýly, *jise gouran fa* 积色勾染法 a *jise goucun fa* 积色勾皴法.²⁷ Spôsob maľby je u oboch štýlov v zásade rovnaký, len druhý z nich je navyše obohatený o štruktúrne ťahy, ktorých rozmach pramenil vo zvýšenom záujme o samotnú prácu štetcom a tendencií stavať na popredné miesto formálnu stránku diela, a nie jeho obsah. Precízne vyhotovené, výrazne dekoratívne diela tohto obdobia sa dnes označujú aj ako „veľká“ zeleno-modrá krajinomalba *da qinglü shanshui* 大青绿山水, kde slovo „veľká“ neodkazuje na rozmer diela, ale na oslnivý farebný efekt a monumentálny štýl v akom bolo zhotovené. Zo súčasných predstaviteľov tvoriacich v tomto móde možno spomenúť napríklad Qi Enjina 祁恩进, ktorý vo svojich maľbách využíva metódy ako *gongbi* a *jiran*, a kombinuje ich s maliarskymi postupmi prevzatými okrem iného aj z monochromatickej tušovej maľby.

Typickým príkladom Qi Enjinového poňatia zeleno-modrej krajinomalby je dielo *Shan xiliu cui tu (er)* 山溪流翠图(二), kde sú tradičné techniky využité na vytvorenie na prvý pohľad zmätočne pôsobiacej kompozície, pozliepanej z atypicky tvarovaných, zámerne sploštených krajinných prvkov. Textúra útesov je v tejto maľbe stvárnena predovšetkým pomocou prelínajúcich sa odtieňov zelenej, modrej a béžovej, miestami doplnenej o nánosy hutného tmavého tušu, zabezpečujúceho patričný kontrast. Farby sú aplikované tak, aby na povrchu vytvárali ilúziu svetla a tieňa, a zvýrazňovali jednotlivé segmenty skál. Prelínanie viacerých techník možno pozorovať na výtvarnom prevedení menších kompozičných elementov, ako sú stromy a oblaky. Tie sú z časti vykreslené pre tradičnú zeleno-modrú krajinomalbu typickým ornamentálnym spôsobom, miestami sú však mračná stvárnene len v podobe oparu, a vegetácia vo forme jednoduchých bodových ťahov a tušových škvrn, čo je naopak bežnejšie pri monochromatickej tušovej maľbe. Ornamentálnosť a monumentalita je vlastná aj ďalšiemu Qi Enjinovmu dielu *Xi shan qing yun jun* 溪山清韵图. Kompozícia tejto maľby je plná drobných detailov namaľovaných technikou *gongbi*, osobitosť je však dielu dodaná pomocou tenkých farebných pásov, krúživými ťahmi štetca aplikovanými na povrch už dokončenej maľby.

²⁶ Pri technike *hongran* sa biele miesta ponechané pre oblaky či vodu ešte dotvoria svetlým tušom.

²⁷ Liu 2018: 136.

Okrem vyššie spomínanej „veľkej“ zeleno-modrej krajinomalby bola význačným štýlom dynastie Tang aj takzvaná *jinbi shanshui* 金碧山水, čiže „zlatá“ zeleno-modrá krajinomalba, kde sa pre dosiahnutie zdobného efektu popri minerálnych pigmentoch navyše využíva zlátene. ²⁸ To môže byť vyhotovené v podobe zlatých liniek, ktorými boli obtiahnuté najvýraznejšie časti obrysových kontúr skál či iných krajinných prvkov, alebo sú farby a tuš nanesené priamo na pozlátенý papier, takzvaný *jinjian zhi* 金箋纸, ktorý sa vyrába nanesením zlatých lístkov, respektíve prášku na papier typu *xuan* 宣. ²⁹ Dnešná malba v štýle *jinbi* môže byť vyhotovená na základoch výrazne sfarbenej „veľkej“ zeleno-modrej krajinomalby, kedy sa zlatou obsahujú zvyčajne iba vonkajšie obrysy, alebo striedmejšej „malej“ zeleno-modrej krajinomalby, kedy sa zlatou navyše obtiahnu aj štruktúrne ťahy. Ako príklad uplatnenia štýlu *jinbi* v súčasnom umení možno uviesť obrazy Xie Zongjuna 谢宗君, v ktorého repertoári nájdeme množstvo diel využívajúcich malbu na pozlátенý papier. Táto technika je využitá napríklad v jeho obraze *Tiankai shengjing* 天开胜境, zachytávajúcom rozložené skalné mesto, poskladané z ostrých kamenných brál, vynárajúcich sa spomedzi mračien. Precíznosť, s akou sú vyhotovené tušové linky tvoriace kostru jednotlivých objektov, vychádza zo štetцovej techniky *gouxian tianse*. Tá je v tomto prípade navyše obohatená o štruktúrne ťahy. Pri nanášaní farieb autor využil tieňovanie a gradáciu farebných tónov, s dôrazom na harmonické prechody medzi odtieňmi a ich vzájomný súlad. Pôsobenie farieb je pritom ešte zintenzívnené zlatým papierom, ktorý maliar použil ako podklad.

Zlátene vo forme obtiahnutia kontúr zlatými linkami Xie Zongjun použil v jednej zo svojich najznámejších malieb *Shen shan jing du* 深山静读. Centrálnym objektom tohto obrazu je kopcovitá vyvýšenina zložená zo súboru rôzne vysokých angulárnych štítov, v prvom pláne doplnených kamennou plošinou obkolesenou rôznymi druhmi stromov, ktorých listy naznačujú, že sa jedná jesennú scenériu. Štetcová technika tohto diela by sa dala označiť ako *gong jian xie* 工兼写, prechádzajúc od voľnejších ťahov v strednej časti malby, až k detailnejšiemu a uhládnejšiemu spôsobu zobrazovania v popredí. Farebná škála malby pomerne verne napodobňuje skutočnú prírodu, pričom autor používa predovšetkým zemité tóny zelenej, červenej a hnedej. Farebné plochy nie sú jednoliate, ale skladajú sa z ťahov viacerých odtieňov, čo na povrchu malby vytvára hybký, mihotavý efekt. Výrazný vzhľad malba získala hlavne zásluhou zlatých liniek, ktorými sú obrúbené jednotlivé krajinné formy. Vďaka nim do popredia vystupujú aj horské vrcholy, postavené naproti pochmúrnej sivej oblohe.

Koncom dynastie Song, sa spolu s vzostupom literárскеj kultúry a monochromatickej tušovej malby, začal utvárať štýl kombinujúci prvky zeleno-modrej krajinomalby so *shuimo shanshui*, a zlučujúc techniky *gongbi* 工笔 a *xieyi* 写意, do už zmieňovanej metódy označovanej ako *gong jian xie*. Tento štýl nazývaný aj „malá“ zeleno-modrá krajinomalba *xiao qinglü shanshui* 小青绿山水, sa v období dynastií Yuan a Ming stal najrozšírenejšou formou malby v tónoch zelenej a modrej, keďže

²⁸ *Jinbi* doslova značí zlato-nefritová (zelená).

²⁹ Špeciálny druh silného a trvácего papiera používaného v malbe a kaligrafii, bližšie viď Cheng, M., & Hung, T. W. 2018: 312.

krajinomalba sa postupne stávala médiom pre vyjadrenie individualizmu a pocitom autora, a pre tento účel sa za vhodnejšiu považovala malba založená na spontánnom a intuitívnom prejave, najlepšie dosiahnuteľnom za použitia techniky *xieyi*, tj. „zachytenia myšlienky“. Farby sú v tomto druhu malby menej oslnivé, vďaka čomu obrazy pôsobia kultivovanejšie a elegantnejšie. Charakteristická je kombinácia minerálnych farieb s tušom, ktorým sú vykreslené nielen obrysy, ale aj povrchová textúra zobrazovaných objektov. Dôležité pri tom je, aby sa tuš a farba navzájom nerušili a nepotlačovali, ale naopak sa harmonicky dopĺňali. Najbežnejším spôsobom aplikovania farieb v tomto druhu malby je *zhengmian zhuose fa* 正面着色法³⁰, ktorá je rovnako ako *jiran fa* 薄染法 postavená na efekte dosiahnutom vrstvením farieb, avšak v tomto prípade sú minerálne pigmenty doplnené rastlinnými, pričom dôležitú úlohu zohráva voda, vďaka ktorej majú farby svetlejší odtieň a pôsobia menej hutným dojmom. Farby sa nanášajú na predom zhotovenú tušovú skicu, pričom predné strany skál a ostatné výrazné časti obrazu sa farbja minerálnou zelenou, konkrétne *san lü* 三绿, zatiaľ čo „negatívne“ miesta, ktoré majú vo výsledku pôsobiť ako tienisté sa maľujú okrom a tušom. Presne opačným spôsobom, a teda výrazné miesta okrom, prípadne azuritom s prímiesou tušu, a „negatívne“ časti minerálnou zelenou, sa farby aplikujú v metóde *fubei zhuose* 复背着色³¹.

Skutočnosť, že „malá“ zeleno-modrá krajinomalba je, podobne ako malba typu *shuimo*, vhodným prostriedkom k predvedeniu osobitej štetцovej techniky autora, zaistila značné rozšírenie tejto obdoby zeleno-modrého štýlu aj medzi maliarmi-literátmi.³² Spomedzi súčasných maliarov, ktorí sa ňou vo svojich dielach inšpirovali možno uviesť napríklad Fan Yanga 范扬, Li Minga 李明, ale aj Lin Rongshenga, ktorý prácu s štetcom a vynaloženie s farbami korešpondujúce s týmto konceptom uplatnil napríklad v prípade príručného zvitku s názvom *Qinglü suifeng* 青绿随风.

Okrem maliarskych metód vychádzajúcich z tradičnej zeleno-modrej krajinomalby, využívaných predovšetkým na tvorbu diel v archaizujúcom štýle, sa v jej dnešnej obdobe môžeme stretnúť aj s množstvom ďalších výtvarných postupov. Jedným z najpopulárnejších je Zhang Daqianom 张大千 preslávená technika, v čínskej maliarskej terminológii označovaná ako *pocai qinglü* 泼彩青绿. Tento spôsob malby je postavený na základoch techniky rozpitého tušu *pomo* 泼墨³³, pričom ako náhrada za tuš sú tu

³⁰ Nazývaná aj *boran fa* 薄染法.

³¹ Nazývaná aj *feise fa* 飞色法.

³² Medzi inými napríklad v tvorbe Shen Zhoua (viď napr. zvitok *Qingshan hongshu tu* 青山红树图) a Wen Zhengminga (viď napr. malbu *Lan ting xiuxitu* 兰亭修禊图).

³³ Technika rozpitého tušu *pomo* 泼墨, ktorú svojho času preslávil tangský maliar Wang Mo 王墨, (tiež známy ako Wang Qia 王洽) a neskôr aj niektorí chanový budhistickí mníši pôsobiaci za dynastie Song (napríklad Yujian 玉润), sa v literatúre často zamieňa s podobnou technikou *pomo* 破墨 (tzv. „zlomený tuš“), spájanej s menom ďalšieho tangského umelca Wang Weia 王维. Zásadný rozdiel medzi týmito dvomi technikami je, že zatiaľ čo pri „zlomenom tuši“ sa najskôr načrtnú línie zobrazovaného objektu a následne, pokiaľ je tuš stále mokrý, sa tieto linky „zlomia“ nanesením ďalšej vrstvy tmavého, prípadne svetlého tušu, čím sa dosiahne žiadaného „rozmazaného“ efektu, pri „rozpitom tuše“ sa jednotlivé formy zobrazujú spontánnym pohybom štetca namočenom v mokrom tuši, bez využitia vopred namaľovaných liniek.

použité minerálne farby. V malbách typu *pocai* sa pozornosť viac ako na vystihnutie podoby zobrazovaného, sústreďuje na spôsob maliarskeho prevedenia, objekty preto majú v dielach tohto druhu často generalizovaný až skratkovitý charakter. Tromi najbežnejšími spôsobmi vyhotovenia malieb typu *pocai* sú *xianmo houcai* 先墨后彩, *caimo ronghe* 彩墨融合 a *pomo pocai* 泼墨泼彩. Pri metóde *xianmo houcai* sa najskôr tušom vykreslia obrysy a štruktúra skál, a na časti takto predpripravenej skice sa nanesie koncentrovaný tmavý tuš. Naň sa vzápätí navlhčeným štetcom aplikuje vrstva koncentrovanej minerálnej farby, tak aby miestami tuš úplne prekryvala, s cieľom dosiahnuť jej prelievanie sa s tušom. Technika *caimo ronghe* je taktiež založená na miešaní tušu a farby, v tomto prípade sa však tuš a minerálne pigmenty nanášajú súčasne a tým istým štetcom, pričom do farby je namočená jeho stredná časť, a do tušu jeho špička. Ich vzájomné prelinanie je zabezpečené cikcakovitým pohybom štetca po papieri. Pri *pomo pocai* sa rozpitá farba a tuš, na rozdiel od dvoch predchádzajúcich techník, nenášajú na vopred načrtnutú skicu. V tejto technike sa jednoducho nanesú na papier a ich stekaním a miesením vzniknutá škvrna vytvorí základný stavebný prvok celej kompozície, následne dotvorenej doplnením stromov, stavieb či postáv.

Spodobnenie zeleno-modrej krajinomalby pomocou metódy *pocai* je možné vidieť napríklad v tvorbe Lin Yufenga. Jednou z takýchto malieb je napríklad jeho obraz s názvom *Shanshui xilie* 013 山水系列 013. Zatiaľ čo horná polovica tejto malby spodobňuje výjav s jazerom a lodkou, spodná časť je tvorená iba zmesou rozmazaných škvŕn, dielo teda v sebe kombinuje kvality figuratívnej krajinomalby s podmanivosťou samotného tušu a farby. Jej výnimočnosť pritom spočíva aj v použití viacerých štetcových techník. Zaoblené kopce v treťom pláne sú vykreslené tušom, technikou *moqu* 没骨, tj. bez kontúr, ktorá vytvára nejasný, rozmazaný efekt umocňujúci ilúziu vzdialenosti. Štruktúru a objem vrcholcom dodáva použitie viacerých tušových odtieňov, štruktúrne ťahy ako také sa tu však neuplatňujú. Aj väčšina ostatných kompozičných prvkov, s výnimkou budov a lodiek s rybármi, pri ktorých sa uplatňuje technika *gouxian tianse*, je namalovaná bez použitia kontúr. Stromy autor spodobnil len ako nepatrné tušové, prípadne farebné škvrny, s len miestami naznačeným tvarom, a jazero, ktoré predstavuje jadro celej malby, i k nemu vedúca lesná cesta nie sú ohraničené linkami, ale rozmazanými plochami tušu. Smerom k spodnej časti malby pritom začína vyobrazená krajina postupne strácať tvar, a premieňa sa na prosté zhluky tušu a farieb.

Čo sa týka celkového rázu vyobrazovanej krajiny, vo všeobecnosti by sa dalo povedať, že za dynastií Sui a Tang sa preferovali dramatické scenérie s ostrými, neprístupne pôsobiacimi skalnými bralami, zatiaľ čo za dynastie Song sa začalo prikláňať k mäkšiemu, uvoľnenejšiemu a menej štylizovanému vzhľadu krajiny. V priebehu ďalších dynastií sa potom, vďaka vplyvu literárskej malby, pri zobrazovaní krajiny dbalo predovšetkým na lyrizmus a eleganciu. V súčasnom umení možno pozorovať inšpiráciu všetkými v priebehu dejín vzniknutými podobami zeleno-modrej krajinomalby, pričom výtvarné techniky sú zväčša amalgámom tradičných a súčasných umeleckých postupov. Dekorativnosť príznačná pre tradičnú zeleno-modrú krajinomalbu je takisto súčasťou množstva diel, pre súčasnú formu tohto štýlu však nie je rozhodujúca, a niektorí maliari, ako napríklad Lin Rongsheng alebo Fan Yang sa jej úplne vzdávajú.

Priestor a kompozícia

Snaha subjektivizovať a redefinovať zeleno-modrú krajinomalbu so zreteľom na dnešné estetické kritériá, môže byť naplnená aj modifikáciou kompozície a nekonvenčným narábaním s priestorom. Medzi najčastejšie uskutočňované obmeny pritom patria zmena tvaru a rozloženia kompozičných prvkov, zachytenie iba malého výrezu krajiny, alebo jeho orezanie, či zmena, sploštenie alebo úplné negovanie perspektívy. Príkladom takejto hry s kompozíciou je Xie Zongjunovo dielo *Shanshui bense* 山水本色, pozostávajúce z rôznym štýlom namalovaných izolovaných krajinných scenérií, vsadených do sýto-modrého podkladového náteru. Jednotlivé výjavy sú akoby namalované na zvitkových útržkoch, náhodne pridružených k sebe. Samotná malba je pritom umiestnená len do stredovej časti závesného zvitku, ktorého okraje autor ponechal nezaplnené.

Rovnako experimentálne pristupuje k výstavbe malby Lu Yushun 卢禹舜, patriaci medzi maliarov, ktorí zeleno-modrú krajinomalbu pretvárajú do takej miery, že pôvodnú inšpiráciu v nich takmer nie je možné rozpoznať. Jeho zrejme najvýznamnejším poňatím zeleno-modrej krajinomalby sú diela zo série *Tian di da mei* 天地大美. Malba *Xin chi shen wang bi sui mo shun* 3 心驰神往 笔遂墨顺 3 vyhotovená na vyše troch metrov dlhom úzkom vertikálnom zvitku, pri ktorej autor neuplatňuje perspektívu, je typickým zástupcom tejto série. Dielo je vystavané zo striedajúcich sa širokých pásov farby a hrubými kontúrami ohraničených, bielych plôch, na ktorých je vyobrazená kopcovitá krajina zaplnená stromami. Vo vrchnej časti obrazu je namalovaný farebný „lievik“, vytvárajúci ilúziu prameňa po obraze sa rozlievajúcej farby. Ten spolu s v rovnakom bode umiestnenou priehlbínou v spodnej časti malby, tiahnucej sa ako zlom až ku okraju, opticky vytvára centrálnu os diela. V malbe o niečo menšieho formátu, s názvom *Xin chi shen wang bi sui mo shun* 1 心驰神往 笔遂墨顺 1 autor zase krajinku v zeleno-modrom štýle, predstavujúcu centrálny motív celého obrazu, zobrazil len vo forme úzkeho pásu, zatiaľ čo väčšina priestoru malby je vyplnená tmavými tušovými „mrakmi“. K netradičnému vynaloženiu s priestorom sa v diele *Lijiang yu ge tu* 漓江渔歌图 uchýlil aj Xu Jun, ktorý tu zámerne sploštuje perspektívu až do takej miery, že vyobrazené rybárske člny pôsobia dojemom, že sa vznášajú priamo nad skalným štítom vyplňajúcim prvý plán malby.

Čo sa týka rozvrhnutia plochy obrazu, v súčasnej zeleno-modrej krajinomalbe badať aj vysporiadanie sa s priestorom vychádzajúce z historických malieb. Častá je napríklad inšpirácia štýlom dynastie Tang, pre ktorý bola typická relatívna izolovanosť niektorých kompozičných prvkov, ornamentálnosť, rytmická korelácia tvarov, a uplatnenie monumentalitu evokujúcej perspektívy *gaoyuan* 高远. Významným zdrojom inšpirácie je pre súčasných umelcov takisto slávna Wang Ximengova malba *Qianli jiangshan tu* 千里江山图, na ktorej mäkký, poetický štýl, využitie perspektívy *yuanwang* 远望, umožňujúcej zachytenie veľkého územia, a snahu o vytvorenie pocitu imerzie, je odkazované v množstve súčasných diel.³⁴

³⁴ Viď napríklad Lin Rongsheng: *Qinglü suifeng* 青绿随风.

Médium a formát

Zeleno-modré krajinomalby boli tradične zhotovované na závesné alebo vertikálne zvitky, podľa toho, či bolo intenciou autora namaľovať menší krajinný výrez, zväčša s vysokými skalami, alebo naopak zachytiť väčšiu časť scenérie. Obľúbené boli aj malby na vejári, ktoré pri vhodnom rozmiestnení krajinných prvkov umožňovali dosiahnuť ešte väčší stupeň dekoratívnosti, ako možno vidieť napríklad v malbe od mingského umelca Ding Yungpenga 丁云鹏, ktorej kompozíciu tvoria početné vrcholy, dohromady vytvárajúce akoby ornamentálny vzor, plne korešpondujúci so zaobleným formátom diela.³⁵

Súčasnú umenie inšpirované zeleno-modrou krajinomalbou je veľmi rôznorodé, a popri malbách zhotovených obvyklým spôsobom zahŕňa aj diela presahujúce hranice tradičného média tušu a farieb na papieri či hodvábe. Zeleno-modrá krajinomalba poslúžila ako inšpirácia napríklad pre Xu Bingovu 徐冰 modulárnu inštaláciu s názvom *Beihou de gushi* 背后的故事, v ktorej umným usporiadaním nezvyčajného materiálu vytvára ilúziu klasickej čínskej krajinomalby. Ako médium tu boli použité suché rastliny, papier, plastové tašky a podobný odpadový materiál. Súhra ich tvarov a tieňov vytvára z druhej strany priehľadného skla, za ktoré boli umiestnené, siluetu krajiny, pripomínajúcu čínske zvitkové malby. Skutočnosť, že sa jedná o zmes odpadu pozorovateľ zistí až po nahliadnutí „do pozadia“ inštalácie. Yang Yongliang 杨泳梁 zase ideu zeleno-modrej krajinomalby reprezentuje prostredníctvom digitálneho umenia, pričom ako základné stavebné kamene kopcov a údolí, v tradičnú krajinomalbu odzrkadľujúcich kompozíciách, používa mrakodrapy, televízne veže a ďalšie moderné architektonické konštrukcie. V jeho dielach je teda do konceptu zeleno-modrej krajinomalby premietnutý obraz súčasného veľkomesta. Ako ďalší príklad spodobnosti zeleno-modrej krajinomalby prostredníctvom odlišného média môžeme uviesť aj už spomínané chromogenické tlače od Yao Lua.

Zhrnutie

Opätovný vzrast záujmu o zeleno-modrú krajinomalbu ovplyvnilo viacero faktorov. Diverzifikácia čínskeho umenia, úsilie vymaniť sa z jednotvárnosti monochromatickej tušovej malby, snaha o nadviazanie na tradíciu predchádzajúcich generácií, ale aj vplyv západného umenia, v ktorom farba zohráva významnú úlohu, a ambície presadiť sa na zahraničnom trhu, a s nimi spojená snaha o sprístupnenie tušovej malby recipientom neznalým princípom čínskej štetцovej techniky, sú len niekoľké z množstva skutočností podieľajúcich sa na tomto fenoméne.

Súčasná zeleno-modrá krajinomalba síce čerpá inšpiráciu z histórie, znovuobjavenie tohto štýlu a jeho reinterpretácia sú však uskutočňované so zreteľom na dnešné spoločenské koncepty a estetické preferencie. Metódy, akými sa súčasní umelci vysporiadávajú s úlohou vytvoriť zeleno-modrú krajinomalbu zapadajúcu do dnešného umeleckého smerovania, sú veľmi rôznorodé. V takmer všetkých súčasných dielach je však viditeľná snaha o vytvorenie unikátnej a osobitej obdoby tohto typu krajino-

³⁵ Vid' jeho malba *Yun shan zhu lou tu fan ye* 云山硃楼图扇页.

malby. S tým súvisí aj skutočnosť, že prevažná väčšina dnešných umelcov tradičnú podobu zeleno-modrej krajinomalby do určitej miery pretvára, a to predovšetkým modifikáciou štetцovej techniky a spôsobu aplikovania farieb, obmenou kompozície, alebo média, ale aj zasadením na tradíciu odkazujúcich elementov do nového kontextu. Prvkami kde je naopak badateľné pridržiavanie sa tradície sú, okrem farebnej škály a využitia tradičných pigmentov, aj námet, štetcová technika „prácného štetca“ (využívaná predovšetkým pri malbe doplnujúcich kompozičných elementov ako sú oblaky, voda či architektúra) a celkové fantastické pôsobenie diel. Množstvu súčasných malieb je takisto vlastná pre historickú zeleno-modrú krajinomalbu typická monumentalita a romantizujúci charakter.

Súčasnú tvorbu v zeleno-modrom štýle teda možno charakterizovať ako spojenie na báze tradičnej zeleno-modrej krajinomalby postavenej základnej idey, so špecifickým umeleckým rukopisom konkrétneho autora, vďaka čomu je každé dielo, aj keď čerpá inšpiráciu z histórie, svojím spôsobom originálne.

Literatúra:

- BARNHART, R. M. et al.: *Three thousand years of Chinese painting*. New Haven 1997.
- CHENG, Maria, and Tang Wai Hung: *Essential Terms of Chinese Painting*. Hong Kong 2018.
- DUAN Lian: Paradigm Shift in Chinese Landscape Representation. *Comparative Literature: East & West* 2017, 1.1, pp. 96–113.
- Guo Guixing 郭贵兴(ed.): *Dangdai qinglü shanshui 当代青绿山水*. Zhengzhou 2016.
- Li Chu-ting: *The Role of Wu-hsing in Early Yüan Artistic Development Under Mongol Rule*. Princeton 1981.
- LIU Chengkan 刘成侃: Wudai liangsong qinglü shanshui yangshi yu fengge yanbian gaishu 五代两宋青绿山水样式与风格衍变概述. *Yishu keji 艺术科技* 2018, 5, pp. 136–139.
- Li Xianting: Major trends in the development of contemporary Chinese art. In Doran, Valerie C. (ed.): *China's New Art, Post-1989*. Hong Kong 1993, pp. x–xxii.
- McNAIR, Amy: On the Meaning of the “Blue-and-Green Manner” in Chinese Landscape Painting. In Weidner, Marsha: *Perspectives on the Heritage of the Brush*. Lawrence 1997.
- QIAN Guifang 钱桂芳: *Dangdai zhongguohua mingjia jiaoxue xilie qinglü shanshui hua jifa xiangjie 当代中国画名家教学系列 青绿山水画技法详解*. Beijing 2017.
- XU Jun 许俊: *Qinglü shanshuihua jifa 青绿山水画技法*. Beijing 2016.
- Yu Feian (trans.): Jerome Silbergeld and Amy McNair: *Chinese painting colors: studies of their preparation and application in traditional and modern times*. Hong Kong and Seattle & London 1988.

Zoznam umeleckých diel spomenutých v texte:

- Anonym: *Xianshan louge tu ye* 仙山楼阁图页, 25.3 × 26.8 cm, okrúhly vejár, farby a tuš na hodvábe, dyn. Song, Palace Museum, Beijing.
- Chen Ruyuan 陈汝言 (asi 1331– pred 1371): *Xianshan tu* 仙山图, 102.9 × 33 cm, horizontálny zvitok, farby a tuš na hodvábe, dyn. Yuan, The Cleveland Museum of Art.
- Ding Yungpeng 丁云鹏 (1547–1628): *Yun shan zhu lou tu fan ye* 云山硃楼图扇页, vejár, farby a tuš na papieri, 17.6 × 51.8 cm, 1594.
- Lin Rongsheng 林容生 (*1958): *Qinglü shuifeng* 青绿随风. 144 × 366 cm, horizontálny zvitok, tuš a farby na papieri, 2011. *Wusheng de feng* 无声的风, 172 × 92 cm, závesný zvitok, tuš a farby na papieri, 2003. *Yuji* 雨季, 180 × 140 cm, závesný zvitok, tuš a farby na papieri, 2009. *Youshan huigu xilie zhi shiyi* 游山怀古系列之十一, 136 × 68 cm, závesný zvitok, tuš a farby na papieri, 2011.
- Lin Yufeng 林煜峰 (*1970): *Shanshui xilie* 013 山水系列013, závesný zvitok, tuš a farby na papieri, 2018.
- Li Zhaodao 李昭道 (asi 675–741), prip.: *Minghuang xing shu tu* 明皇幸蜀图, 55.9 × 81 cm, závesný zvitok, tuš a farby na hodvábe, dynastia Tang, National Palace Museum, Taipei.
- Lu Yushun 卢禹舜 (*1962): *Tian di da mei xin chi shen wang bi sui mo shun* 1 天地大美 心驰神往 笔遂墨顺 1, 136 × 68 cm, závesný zvitok, tuš a farby na papieri. *Tian di da mei xin chi shen wang bi sui mo shun* 3 天地大美 心驰神往 笔遂墨顺 3, 356 × 96 cm, závesný zvitok, tuš a farby na papieri.
- Pan Xinhua 潘信华 (*1966): *Ge jiang lian qi tu (er)* 隔江练气图(二), 208.5 × 172 cm, tuš a farby na papieri, 2011. *Siyu (san)* 私语(三), 125 × 180 cm, tuš a farby na papieri, 2010.
- Qi Enjin 祁恩进 (*1598): *Shan xiliu cui tu* 山溪流翠图(二), 70 × 70 cm, tuš a farby na papieri, 2006. *Xi shan qing yun jun* 溪山清韵图, 66 × 44 cm, tuš a farby na papieri, 2005.
- Shen Zhou 沈周 (1427–1509): *Qingshan hongshu tu* 青山红树图, 147.2 × 65 cm, závesný zvitok, tuš a farby na hodvábe, dyn. Ming, Tianjin art Museum.
- Wang Ximeng 王希孟 (1096 – asi 1119): *Qianli jiangshan tu* 千里江山图, 51.5 × 1191.5 cm, príručný zvitok, tuš a farby na hodvábe, 1113, Palace Museum, Beijing.
- Wen Zhengming 文征明 (1470–1559): *Lan ting xiuxitu* 兰亭修禊图, 24.2 × 60.1 cm, príručný zvitok, tuš a farby na zlátenom papieri, 1542, Palace museum Beijing.
- Xie Zongjun 谢宗君 (*1971): *Shanshui bense* 山水本色, 240 × 200 cm, závesný zvitok, tuš a farby na papieri, 2012. *Shen shan jing du* 深山静读 120×100 cm, závesný zvitok, tuš a farby so zlátením na papieri, 2014. *Tiankai shengjing* 天开胜境, 600 × 260 cm, horizontálny zvitok, tuš a farby na zlatom papieri, 2014.

- Xu Bing 徐冰 (*1955): *Beihou de gushi* 背后的故事, inštalácia, 340 × 1680 cm, rastlinné pozostatky a iný odpadový materiál pripevnený k panelu z mliečneho skla, 2015, Three and One Thirds, Kylin Contemporary Center of Art, Beijing.
- Xu Jun 许俊 (*1960): *Lijiang yu ge tu* 漓江渔歌图, 119 × 68 cm, závesný zvitok, tuš a farby na papieri, 2014. *Feng gao wu tantu* 峰高无坦途, 136 × 68 cm, závesný zvitok, tuš a farby na papieri, 2015.
- Yang Yongliang 杨泳梁 (*1980): *Qinglü zhi yi* 青绿之一, atramentová tlač Epson na papieri pre umeleckú tlač, 2009.
- Yao Lu 姚璐 (*1967): *Dong ting chun zao tu* 洞庭春早图, chromogenická tlač, 2008.
- You Xinmin 游新民 (*1953): *Xianshan qiongte tu* 仙山琼阁图, závesný zvitok, tuš a farby na papieri.
- Yuan Xiaofang 袁晓舫 (*1961): *Ying sun - feixing jihua* 英隼-飞行计划, 160 × 120 cm, olej na plátne, 1997. *Zhan sun - feixing jihua* 战隼 — 飞行计划, 153 × 228 cm, olej na plátne, 1995.

The blue-green landscape painting and its reinterpretation in contemporary Chinese art

In the realm of Chinese painting, the past has always served as a great source of artistic inspiration. The concept of imitating the preceding authors' masterpieces, and the manners that draw inspiration from history, are equally relevant in modern and contemporary Chinese art. This renewed interest in tradition is frequently accompanied by the reevaluation of historical aesthetic concepts and the attempt to redefine them in accordance with contemporaneity, resulting in changes in stylistic features and interpretation of traditional art forms. Such revitalization of archaic styles and motifs also applies to the blue-green landscape painting, significant but long-time disregarded manner of landscape depiction. This study aims to analyze contemporary approaches towards the blue-green landscape painting and its artistic manifestation. The objective is to compare the techniques, methods and philosophical context typical for historical blue-green landscape paintings, with those of contemporary artists, determine how is this archaizing style represented in contemporary Chinese art, and finally clarify whether and to what extent contemporary authors modify visual aspects as well as the meaning of the blue-green manner.

Keywords: the blue-green landscape painting, Chinese landscape painting, Chinese painting in colour, archaism in Chinese art, contemporary Chinese art, the reinterpretation of blue-green landscape painting

Contact: Klaudia Ďurajková, katedra asijských studií FF UP v Olomouci, Třída Svobody 26, 779 00 Olomouc, Czech Republic; e-mail: durakl00@ff.upol.cz

SÉMANTICKÁ ANALÝZA ČÍNSKÝCH MONOSYLABICKÝCH SLOVES VYJADŘUJÍCÍCH SOMATICKÉ FUNKCE, ČINNOSTI A STAVY

Kamil Hanák

Abstrakt: Jelikož slovesa tvoří jádro jazykové výpovědi, je jejich znalost nezbytným předpokladem k dokonalému zvládnutí studovaného jazyka. Článek se zabývá analýzou samostatných jednoslabičných sloves vyjadřujících somatické funkce, činnosti a stavy. Analyzovaná slovesa byla na základě dvou odlišných způsobů klasifikace rozdělena do několika kategorií a skupin. Slovesa náležející k stejným kategoriím či skupinám vykazují podobnosti jak v sémantické, tak i ve formální rovině. Příslušnost jednotlivých sloves k vytvořeným kategoriím úzce souvisí s jejich příslušností k vytvořeným skupinám. Analyzovaných jednoslabičných bází se slovesným významem, tedy jednoslabičných sloves vyjadřujících somatické funkce, činnosti a stavy bylo celkem 326.

Klíčová slova: čínská slovesa, jednoslabičná slovesa, jednoslabičná báze, sémantická analýza, valenční teorie, somatické funkce

Úvod

Při studiu jakéhokoliv jazyka je nevyhnutelným krokem k jeho osvojení také důkladné studium slovní zásoby. Při jejím rozšiřování je třeba věnovat značnou pozornost zejména studiu jazykových elementů, které jsou stěžejní při výstavbě jazykové výpovědi. Těmito elementy jsou výrazy patřící do kategorie sloves. I přesto, že počet sloves bývá v jazyce relativně malý ve srovnání s některými jinými slovními druhy, jejich znalost či neznalost rozhoduje o schopnosti mluvčích obratně zacházet s daným jazykem. V moderní čínštině je znalost sloves a způsobu jejich užití obzvláště důležitá, jelikož způsob jejich užití je značně variabilní, což souvisí s celkovým charakterem čínského jazyka. Článek mapuje způsoby užití části sloves moderní čínštiny a hledá odpovědi na některé otázky, které s čínskými slovesy souvisejí. Části určenou k zmapování jsou zde jednoslabičná slovesa vyjadřující lidské somatické funkce, činnosti a stavy.

Zdroj výchozího jazykového korpusu

Prvním krokem k efektivní analýze určitého množství jazykových jednotek je správná volba výchozího korpusu, ze kterého veškeré následné analýzy vycházejí a také zdroje, ze kterého je výchozí korpus vybrán. Zdrojem výchozího korpusu pro tuto analýzu je 5. vydání *Slovníku moderní čínštiny* 《现代汉语词典、第5版》 (dále již XHC), který jsem považoval za nejvhodnější. Hlavními důvody, které mě vedly

k výběru zmíněného XHC je neustálá snaha jeho autorů o zachycení slovní zásoby soudobé čínštiny v co nejširším spektru a neustálé doplňování a opravy slovníku při každém následujícím vydání. Již od prvního vydání z roku 1978 si slovník klade za cíl obsáhnout co největší množství slovní zásoby moderní čínštiny včetně výrazů pocházejících z různých odborných oblastí a z různých jazykových registrů. Od počátku je slovník určen k šíření a standardizaci moderní čínštiny a autoři se při každém novém vydání snaží co nejvěrněji zachytit slovní zásobu odpovídající době, ve které slovník či je ho reedice vznikají.

Jedním z hlavních důvodů k výběru XHC je skutečnost, že všechna hesla v něm uvedená jsou označena v souladu s jejich příslušností k danému slovnímu druhu. Klasifikace slovníkových hesel na jednotlivé slovní druhy je pro potřeby této analýzy zcela nezbytná. Rozdělení slovníkových hesel do jednotlivých kategorií slovních druhů je tedy výchozím bodem analýzy, i když sami autoři slovníku přiznávají, že dělení na slovní druhy není v současné čínštině zcela vyřešenou záležitostí.¹

Metodika práce při získávání výchozího korpusu jednoslabičných sloves

V první fázi získávání potřebného materiálu bylo nutné pročíst slovník XHC v abecedním pořádku a vyhledat všechny báze, které se zdály být vhodné k potřebám této analýzy, tj. báze, které z hlediska příslušnosti k slovním druhům byly autory zařazeny mezi slovesa, nebo mezi slovesa zařazeny nebyly, ale byla mezi ně zařazena většina víceslabičných spojení začínajících danou bází. Takto vybraná potenciální slovesa jsem v abecedním pořádku zaznamenal. Druhá fáze selekce sloves spočívala ve vyhledávání bází, které odpovídaly stanoveným kritériím, tj. bází, schopných fungovat jako sloveso v rámci širších lingvistických celků a zároveň vyjadřujících somatické funkce, činnosti či stavy. Takto identifikovaná slovesa byla v abecedním pořádku vypísána odděleně od ostatních a pomocí excerpce z různých zdrojů byl zjišťován jejich valenční rámec, na jehož základě bylo následně možno určit, zda lze dané sloveso považovat za samostatné či nikoliv. Při vyhledávání možných způsobů užití určitého slovesa vzniká mnoho problémů zejména při vyhledávání v internetových zdrojích. Zatímco ve slovnících je informace týkající se určitého slovesa již zorganizována, při hledání na internetu se často zobrazují informace bez jakékoliv předchozí kategorizace, a je proto potřeba, co možná největší část informací eliminovat, abychom se tak dostali ke konkrétním údajům. Pokud se snažíme hledat konkrétní jazykovou jednotku v rámci širšího jazykového kontextu, největší problémy nastávají právě v okamžiku, kdy se snažíme nalézt širší kontext užití výrazu, který má pouze jednu slabiku. Vyhledávače typu Google automaticky zobrazují jakýkoliv kontext, v němž se zadaná báze vyskytuje, což vede k tomu, že nám najde bázi i v rámci víceslabičných slov či slovních spojení. Abych se vyhnul prohledávání nekonečného množství internetových stránek, musel jsem rozšířit zadávanou jazykovou jednotku tak, aby se počet zobrazených stránek eliminoval. Při snaze nalézt danou bázi ve funkci, kde ji lze označit za samostatnou, je tedy nutné zadávat danou bázi společně s jazykovými elementy, které se mohou v jejím bezprostředním okolí nacházet i v případě, že

¹ *Slovník moderní čínštiny* 2006.

plní funkci samostatného jednoslabičného slovesa. Pro potřeby této analýzy jsem nejčastěji k hledané bázi přidával některé báze s čistě gramatickou funkcí. Nejčastěji přípony (了le), (着zh) a (过go). V případě, že jsem vyhledával sloveso, u kterého bylo možno předpokládat výskyt aktantu patient, zadával jsem do vyhledávače jak danou bázi, tak i předpokládaný aktant patient, který se mi zdál vhodný. Tato metoda pokusu a omylu se v mnoha případech projevila jako velice efektivní. Při nalezení nějakého konkrétního relevantního příkladu jsem dále použil nalezené struktury k vyhledávání dalších příkladů.

Slovní druhy v čínštině

Přesné určení slovního druhu je v čínštině záležitostí více komplikovanou nežli ve většině evropských jazyků, jelikož v moderní čínštině neexistuje formální ukazatel, na jehož základě bychom mohli přesně určit, zda daný výraz náleží do té či oné kategorie slovních druhů, aniž bychom měli k dispozici širší jazykový kontext, v němž se daný výraz vyskytuje. Za výjimku z tohoto pravidla mohou být považovány např. některé z mála čínských sufixů, jejichž připojením dochází k substantivizaci celého výrazu. V případě, že je slovní druh nějakého výrazu jasně určen, je tak učiněno na základě funkcí, které tento výraz zastával v konkrétních, v širším kontextu zakotvených výpovědích. Z výše zmíněných důvodů hovoří někteří autoři spíše než o slovních druzích o tzv. funkčních charakteristikách.² Lze tedy říci, že slovní druh je v čínštině určován podle toho, v jakých funkcích se daný výraz nejčastěji nachází a nikoli podle nějakých formálních ukazatelů daného výrazu, jako je tomu např. ve francouzštině či češtině, kde např. podle koncovky typické pro infinitiv můžeme daný výraz zařadit do kategorie sloves. Zařazení určitého výrazu do škatulky specifického slovního druhu, jak je to provedeno v XHC lze považovat za závazné, ale v žádném případě to neznamená, že se takto zařazený výraz nemůže v nějaké konkrétní výpovědi vyskytovat ve funkci, která většinou náleží jinému slovnímu druhu. Pro potřeby této analýzy je tedy klasifikace na slovní druhy v XHC brána jako závazná. XHC může být považován za normativní v tom smyslu, že popisuje současný stav slovní zásoby čínského jazyka.

Čínská slovesa

Jak již bylo zmíněno v předcházející části, v čínštině nelze konkrétní výraz zařadit do kategorie sloves na základě formálních ukazatelů, ale je nezbytně nutná znalost funkcí daného výrazu v konkrétních jazykových kontextech. Stejně jako v jiných přirozených jazycích, tak i v čínštině jsou slovesa jádrem výpovědi, kolem kterého jsou organizovány další jazykové jednotky, a proto je jejich znalost pro zvládnutí moderní čínštiny nezbytná.³ Čínští gramatici většinou dělí slovesa do kategorií na základě několika různých kritérií. Stejně jako v jiných jazycích jsou základními kritérii pro klasifikaci sloves např. jejich schopnost vázat na sebe předmět, čili je-

² Švarný 1998.

³ Grepl 1998: 27.

jich tranzitivnost či in-tranzitivnost a dále např. jejich schopnost vyjádřit záměr či subjektivní pocity mluvčího, čili jejich modálnost.⁴ Někteří autoři do kategorie sloves zařazují v čínštině také adjektiva, což je způsobeno podobností funkčních charakteristik čínských sloves a čínských adjektiv, ale vzhledem ke zdroji, ze kterého tato analýza vychází a k jeho způsobu klasifikace jednotlivých výrazů do kategorií slovních druhů, není zařazování adjektiv do analýzy relevantní. Hlavními kritérii pro klasifikování nějakého výrazu jako slovesa je jeho schopnost vázat na sebe konkrétní jazykové jednotky, které na sebe ve většině případů nemohou vázat výrazy náležející k jinému slovnímu druhu.

Většina čínských sloves může používat jak zápornku (不 bù), tak zápornku (没 méi). Těsně za slovesy mohou následovat přípony (了 le), (着 zh) a (过 go). Slovesa většinou ve větě zastávají funkci predikátu (přísudku) a v případě, že se jedná o slovesa tranzitivní, mohou na sebe vázat předmět. Tato pravidla jsou aplikovatelná bez ohledu na to, zda se jedná o sloveso jednoslabičné, či víceslabičné. Při získávání výchozího jazykového korpusu pro další analýzy byla výše zmíněná kritéria často rozhodujícím faktorem,⁵ na jehož základě byl daný výraz zařazen mezi jednoslabičná slovesa nebo byl vyrazen.

Jednoslabičná čínská slovesa

Jelikož cílem této analýzy je skupina sloves jednoslabičných, bylo tedy nutné nejdříve stanovit kritéria, na jejichž základě je možno konkrétní sloveso označit jako jednoslabičné. „V čínštině se kryjí hranice slabiky s hranicemi nejmenší, již dále nedělitelné a foneticky neměnné významové jednotky jazyka, jednoslabičné báze.“⁶ Problémem tedy není stanovení hranic nejmenší významové jednotky, jednoslabičné báze, ale stanovení míry samostatnosti dané báze, tj. její schopnost vystupovat jako samostatný větný člen z hlediska syntaktického či jako lexikálně plnovýznamové slovo z hlediska sémantického.⁷ Pouze sloveso, které splňuje dvě výše zmíněná kritéria, může být považováno za samostatnou jazykovou jednotku, která v takovém případě odpovídá rovnici: neměnná slabika = nejmenší významová jednotka jazyka = slovo.⁸

Valenční teorie

„Termínu valence známého z oblasti chemie, kde označuje mocnoství atomu, v lingvistickém kontextu poprvé užil uprostřed minulého století francouzský syntaktik Lucien Tesnière. Metaforicky tímto termínem označil schopnost slovesa (podobnou vlastnosti atomů) vázat k sobě určitý počet jazykových elementů.“⁹

⁴ *Praktická gramatika moderní čínštiny* 2003: 153–155.

⁵ Tamtéž, s. 153.

⁶ Švarný 1998: s. 85.

⁷ Tamtéž, s. 87.

⁸ Tamtéž, s. 85–92.

⁹ Lopatková 2008: s. 7.

Valenci tedy rozumíme schopnost slovesa či výrazu náležejícího k jinému slovnímu druhu „vázat na sebe určitý počet jiných, syntakticky závislých jazykových jednotek. Tato schopnost se primárně týká významové roviny jazyka,...“¹⁰ V souvislosti s valencí daného výrazu se hovoří o tzv. valenčních pozicích, které jsou zaplňovány valenčními doplněními, sestávajícími z obligatorních či fakultativních aktantů a z obligatorních volných doplnění.¹¹ „Jednotlivé valenční pozice jsou různě významově těsné. Neobsazením některých pozic dochází k porušení významové úplnosti,...“¹² V závislosti na významové těsnosti jednotlivých valenčních pozic rozlišujeme tedy mezi výše zmíněnými obligatorními, tedy povinnými a fakultativními, tedy nepovinnými valenčními doplněními. Volná doplnění jsou někdy označována jako nevalenční, i když při popisu valence daného slovesa jsou často zahrnuta. Fakt, že některá z obligatorních valenčních pozic není obsazena, nemusí nutně znamenat, že se jedná o chybu. Může se jednat o záměrné zamlčení daného valenčního doplnění a v takovém případě si je musí případný čtenář či posluchač doplnit z širšího kontextu daného textu či promluvy.¹³

Charakteristika aktantů a volných doplnění

Počet i charakter valenčních pozic pro aktanty a volná doplnění je specifický pro každé jednotlivé sloveso a tudíž je třeba analyzovat dané sloveso v širším kontextu promluvy či textu. I když mohou být empiricky vypořazovány určité analogie v obsazování valenčních pozic u různých sloves, nelze se při vytváření valenčního rámce daného slovesa spoléhat pouze na tyto analogie a pouze na jejich základě pak stanovit valenční rámec. Ten musí být stanoven prostřednictvím empirické analýzy každého jednotlivého slovesa.¹⁴

Aktanty: Aktor (též konatel) – Jedná se v podstatě o činitele děje či nositele stavu nebo děje a příbuzné sémantické role. Ze syntaktického hlediska se v zásadě jedná o výraz naplňující funkci větného podnětu.

Patient – Jedná se o předmět (abstraktní či konkrétní) zasažený či ovlivněný dějem či akcí vyjádřenými slovesem. Ze syntaktického hlediska se jedná o výraz naplňující funkci přímého předmětu.

Efekt (výsledek děje) – jedná se o výraz, který vyjadřuje vlastnost či stav aktantu patient za jistého děje nebo které se mu jistým dějem přisuzují.

Adresát – aktant vyjadřující roli příjemce děje. Ze syntaktického hlediska se jedná o nepřímý předmět.

Původ – aktant vyjadřující roli původu.¹⁵

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Tamtéž.

¹² Tamtéž.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Tamtéž, s. 19–20.

¹⁵ Tamtéž.

Vhodnost aplikace valenční teorie na čínská slovesa

Ústředním pojmem ve valenční teorii je sloveso. Jak již bylo řečeno, sloveso je chápáno jako jádro výpovědi, kolem nějž jsou organizovány další jazykové elementy a bez dobré znalosti sloves a jejich užití nelze hovořit o dobré znalosti jazyka. Tento fakt platí bezesporu ve většině užívaných přirozených jazyků a čínština není výjimkou. Aplikovat valenční teorii nebo alespoň některé její části na slovesa moderní čínštiny může být přínosné z mnoha důvodů, a jedním z nich je důvod didaktický. Jak bylo řečeno výše, zvládnutí sloves společně s co nejširším okruhem jejich užití je nezbytné pro dobré ovládnutí jazyka. V moderní čínštině je ve srovnání např. s češtinou situace o něco komplikovanější z několika důvodů.

Prvním důvodem je značná homofonie čínských výrazů, což je dáno relativně malým počtem realizovatelných slabik a také faktem, že moderní čínština si příliš nelibuje ve výrazech, které mají tři či více slabik, jejichž častější výskyt v některých jazycích může značně usnadňovat porozumění výpovědi. Tento fakt je v čínštině patrný zejména v mluveném projevu, zatímco v projevu psaném je problém častého výskytu homofonních výrazů eliminován užitím znakového písma, které zprostředkovává čtenáři význam daného výrazu i bez prostřednictví jeho zvukové stránky.

Kromě již zmíněné homofonie hraje důležitou roli v porozumění čínštině též fakt, že v podstatě každá slabika je nositelem významu, což porozumění dosti komplikuje a znalost širšího kontextu (v tomto případě širšího kontextu užití slovesa) je na rozdíl od jiných jazyků nezbytně nutná pro pochopení významu konkrétní slabiky.¹⁶

Druhým důvodem je téměř naprostá absence flexe v moderní čínštině, což způsobuje, že určitý výraz (bez ohledu na počet slabik) zůstává neměnný a to, co pomáhá porozumění případným změnám jeho funkce, je okolí daného výrazu, tedy v podstatě jeho syntakticko-sémantické vztahy s dalšími jazykovými elementy v konkrétní výpovědi. Zmíněné syntakticko-sémantické vztahy jsou hlavním předmětem zájmu valenční teorie.¹⁷

Na základě výše zmíněných faktů je naprosto zřejmé, že určování a analýza charakteru valenčních pozic a valenčních doplnění je nezbytným krokem k lepšímu pochopení funkcí sloves v moderní čínštině. Důležitost znalosti valenčního rámce jednotlivých čínských sloves je ještě více patrná, vezmeme-li v úvahu značně silnou tendenci čínských mluvčích k idiomatickému způsobu vyjadřování. Možnost improvizace je při užívání moderní čínštiny záležitostí značně komplikovanou a srozumitelnost takto vytvořených spojení je ve srovnání např. s češtinou mnohem méně pravděpodobná.

Vzhledem k faktu, že při určování valenčního rámce sloves je třeba postupovat empiricky, tj. případ od případu, je analýza a stanovení valenčního rámce jednotlivých sloves značně zdoluhavou a z hlediska potřebných lingvistických zdrojů značně obsáhlou činností. Rozsah takovéto činnosti je jedním z důvodů, proč se tato analýza zaměřuje pouze na zmapování určité specifické skupiny sloves, tj. jednoslabičných sloves vyjadřujících somatické funkce, činnosti a stavy.

¹⁶ Švarný 1998: 87–91.

¹⁷ Tamtéž, s. 92–93.

Jednoslabičná slovesa vyjadřující somatické funkce, činnosti a stavy

Důvodem ke zkoumání tohoto typu sloves je hypotéza založená na mé vlastní empirické zkušenosti a na mých úvahách týkajících se jazyka a jeho každodenního použití. Podstatou této hypotézy je myšlenka, že v moderní čínštině existují dvě skutečnosti, které vedou ke zvýšené míře užívání jednoslabičných výrazů v rámci jazykové výpovědi. Jedna z nich úzce souvisí s typem registru, druhá s předpokládanou relativně vysokou frekvencí užívání.

V prvním případě se jedná o slovní zásobu moderní čínštiny užívanou v psaných textech, jak literárního (tedy uměleckého), tak i spíše informativního charakteru. V druhém případě se jedná o výrazy, jejichž výskyt v běžné mluvě je natolik frekventovaný, že si mohou zachovat svoji jednoslabičnou formu, aniž by docházelo k nedorozuměním během komunikace mezi mluvčími. V psaných textech je častější výskyt jednoslabičných výrazů možno vysvětlit tím, že čínština je zapisována znaky, které jsou nositeli významu i v případě, že nám není známa jejich zvuková podoba. Již výše zmíněná velká míra homofonie, která v čínštině existuje, tak v psaném textu přestává být potenciálním zdrojem nedorozumění, protože shoda ve výslovnosti dvou nebo i více jednoslabičných bází přestává být s výskytem znaku relevantní. Ze stejných důvodů má ústní výpověď v moderní čínštině tendenci k většímu užití víceslabičných výrazů, jelikož nám při ní chybí čínské písmo, jakožto určitá záruka k eliminaci výskytu případných nedorozumění a dezinterpretací. Tato skutečnost nutně vede k otázce, co způsobuje a co dovoluje výskyt jednoslabičných výrazů v mluvené řeči, jestliže jejich výskyt zvyšuje riziko případného nedorozumění mezi účastníky komunikace?

Odpověď na tuto otázku může být frekvence výskytu daných výrazů v mluvené řeči. Čím častěji jsou výrazy užívány, tím více jsou zakotveny v určitém extralingvistickém kontextu a tím méně je nutné je modifikovat, v tomto případě tedy postupem času přeměnit na výrazy víceslabičné. Tyto úvahy mě vedly k závěru, že výrazy, které by mohli odpovídat výše zmíněným podmínkám, jsou výrazy týkající se lidského těla. V případě této analýzy se jedná o slovesa týkající se funkcí, činností či stavů souvisejících s lidským tělem, jelikož lidské tělo je naší nedílnou součástí a vše s ním související se nás dotýká v našem každodenním životě. Jazykový popis zmíněných funkcí, činností a stavů musí být tedy běžnou součástí naší komunikace. Pro potřeby této analýzy je samozřejmě třeba stanovit přesnější hranice toho, co se myslí slovesem vyjadřujícím nějaké funkce, činnosti či stavy lidského těla. Již samotný název článku napovídá, že mimo náš zájem jsou všechna slovesa úzce související s lidskou psychikou. Cílem analýzy je tedy zmapování všech sloves obsažených ve výchozím korpusu, které přímo vyjadřují funkci, činnost či stav lidského těla. Z pohledu valenční teorie jsou předmětem našeho zájmu slovesa, v nichž lidské tělo nebo některá jeho část zastává ve valenčním rámci funkci aktantu aktor.

Způsob klasifikace analyzovaných jednoslabičných sloves

Analyzovaná jednoslabičná slovesa byla uspořádána na základě dvou odlišných způsobů klasifikace. Každý ze zmíněných způsobů klasifikace se opírá o rozdílná kritéria, na jejichž základě lze všechna analyzovaná slovesa roztrždit do kategorií a skupin, jejichž přesný charakter je vysvětlen dále. Součástí klasifikace sloves je snaha nalézt případné vnitřní souvislosti mezi příslušností jednotlivých sloves k daným kategoriím a skupinám.

Klasifikace na základě identifikace aktantu patient

V průběhu vyhledávání příkladových vět a slovních spojení jsem při rozhodování o tom, zda lze dané sloveso považovat za samostatné či nikoliv často jako jedno z kritérií užíval přítomnost či naopak absenci aktantu patient ve valenčním rámci slovesa. Patient, jakožto aktant přímo zasažený dějem slovesa je spolehlivým ukazatelem způsobu užití daného slovesa. Při pozornějším pohledu na způsob fungování vybraných sloves jsem došel k závěru, že jedním z možných způsobů podrobnější klasifikace vybraných sloves je právě vztah sloveso – patient. Na základě analýzy tohoto vztahu jsem všechna vybraná jednoslabičná slovesa rozdělil do tří kategorií.

Do první kategorie patří slovesa, která mají tzv. nulový patient. Často se jedná o slovesa, která ve významové rovině vyjadřují nějaký stav, či aktivitu původce děje, tedy aktantu aktor, kterou není zasažen nikdo jiný, což vede k naprosté absenci aktantu patient ve valenčním rámci slovesa. Z analyzovaných sloves lze do této kategorie zařadit například sloveso (睡 shuì – spát) nebo sloveso (蹦 bèng – skákat).

Druhá a třetí kategorie jsou tvořeny slovesy, která aktant patient mají, ale vazby mezi ním a slovesem jsou v obou kategoriích odlišné. V druhé kategorii naplňuje funkci aktantu patient většinou nějaká věc či osoba přímo zasažená dějem slovesa a vždy se jedná o věc či osobu vnější ve vztahu k aktoru slovesa, jímž je v případě této práce vždy lidské tělo jako celek či nějaká jeho část. Do druhé kategorie patří například slovesa (采 cǎi – sbírat ovoce, květy apod.), (喝 hē – pít) či (奶 nǎi – kojit).

Ve třetí kategorii je aktant patient také vždy přítomný, ale na rozdíl od aktantu patient v předcházející kategorii, není vnějším elementem ve vztahu k aktoru, nýbrž jeho součástí. V této kategorii je aktantem aktor vždy osoba jako celek. Za aktantem aktor nelze tedy považovat nějakou konkrétní část lidského těla. K této konkretizaci dochází až při spojení slovesa s aktantem patient, jehož funkce je v této kategorii vždy zastoupena nějakou částí těla osoby ve funkci aktantu aktor. Z tohoto hlediska je možno o třetí kategorii mluvit jako o reflexivní, protože dějem slovesa je zasažen jeho původce, nebo přesněji řečeno některá jeho část. Do třetí kategorie patří například slovesa (撇 piě – vyšpulit spodní ret), (欠 qiàn – mírně se nadzvednout) či (睽 shān – rychle mrkat).

Klasifikace na základě konkretizace aktantu aktor

Společným jmenovatelem všech analyzovaných sloves je lidské tělo. Jelikož analyzovaná slovesa vyjadřují nějaké činnosti související s lidským tělem či jeho funkcemi, lze říci, že u všech analyzovaných sloves zastává lidské tělo funkci aktantu aktor, tedy původce děje. Klasifikace na základě konkretizace aktantu aktor dovoluje rozdělit slovesa do menších skupin v závislosti na tom, která konkrétní část lidského těla je zodpovědná za činnost či funkci vyjádřenou daným slovesem. Tento způsob klasifikace nám umožňuje zjistit, jak velké množství analyzovaných jednoslabičných sloves je v sémantické rovině přímo navázáno na konkrétní část lidského těla. Při zjišťování konkrétních aktantů aktor daných sloves a při jejich zařazování do konkrétních skupin mi jako pomůcka sloužily dvě hypotetické otázky. První, poněkud abstraktnější je otázka následující: Bez které části těla by děj vyjádřený slovesem nemohl v žádném případě proběhnout? Pochopitelně není možné brát tuto otázku příliš doslova, protože značná část činností vykonávaných lidským tělem je velmi komplexní a málo kdy je k nim potřeba pouze jedna jeho konkrétní část. Tato otázka je pouze pomůckou pro potvrzení v případě nejasností. Druhou otázkou je určitý konstrukt vycházející z konkrétního jevu čínské gramatiky nazývaného člen zřetelově vymezovací. Bezprostředně před sloveso vložíme výraz označující část těla, kterou lze považovat za potenciální aktant aktor daného slovesa. V případě, že je tato hypotéza správná by mělo vzniknout smysluplné slovní spojení či věta. Takto vytvořená slovní spojení či věty jsou opět pouze určitým vodítkem ke správné klasifikaci daného slovesa, i když v mnoha případech se zcela jistě jedná o spojení nesprávná z hlediska gramatiky čínského jazyka či úzu roditelých mluvčích.

Na základě výše zmíněného postupu jsem si určil pět skupin, do kterých lze zařadit všechna analyzovaná jednoslabičná slovesa. Skupiny jsem označil písmeny abecedy A, B, C, D a E. Do skupiny A spadají všechna slovesa, za jejichž aktant aktor lze považovat trup lidského těla nebo lidské tělo jako celek. Do skupiny B patří všechna slovesa, jejichž aktantem aktor je jakákoliv část lidské paže. Ve skupině C jsou všechna slovesa, jejichž děj souvisí s činností lidských nohou. Do skupiny D jsem zařadil všechna slovesa, jejichž aktantem aktor je nějaký orgán nacházející se na hlavě či samotná hlava. Poslední skupinou je skupina E, do níž patří všechna slovesa, která souvisí s vnitřními orgány lidského těla. Stejně jako u předchozí klasifikace, i zde se mohou vyskytovat případy, jejichž zařazení není zcela jednoznačné.

Analýza jednoslabičných sloves vyjadřujících somatické funkce, činnosti a stavy

V následujících odstavcích jsou na základě příslušnosti k jednotlivým kategoriím či skupinám postupně analyzovány různé aspekty vybraných sloves. V prvních třech částech jsou analyzovány obecné aspekty sloves na základě jejich příslušnosti ke kategoriím 1, 2 a 3. Po analýze na základě příslušnosti ke kategoriím následuje přehled na základě příslušnosti sloves k jednotlivým skupinám A, B, C, D a E.

Slovesa patřící do kategorie 1

Kategorie sloves s nulovým aktantem patient vykazuje některé společné rysy, které přímo vyplývají z charakteru zmíněných sloves a ze způsobu organizace jejich valenčního rámce. Jedním ze společných rysů těchto sloves je větší tendence přibírat jednoslabičné přípony (了 le), (着 zh) a (过 go). Zejména pak příponu (着 zh). 274. 醉 zuì – opít se, být opilý: 他还醉着呢, 让他睡吧。Ještě je opilý, nech ho spát. 256. 长 zhǎng – vyrůstat: 别担心你太矮, 你还在长着呢。Neměj obavy, že jsi moc malý, ještě rosteš. Tyto přípony byly zmíněny výše jako jedny z ukazatelů, jež pomáhají k identifikaci a klasifikaci čínských sloves. Relativně častý výskyt těchto přípon v příkladových větách též potvrzuje obecnou tendenci v moderním čínském jazyce, a to časté užívání dvouslabičných lexikálních jednotek. V případě zde zmíněných jednoslabičných sloves se sice jedná o samostatné jednoslabičné báze, ale ani těmto bázím se nevyhýbá obecná jazyková tendence. Dalším společným ukazatelem v této kategorii sloves je jejich časté spojení s předložkovým slovesem (在 zài) a komplementy uváděnými pomocí (得 de) jako v následujících příkladech. 254. 站 zhàn – stát: 交通警察站在十字路口指挥来往车辆。Dopravní policista stojí na křižovatce a ukazuje vozidlům, jak mají jet. // 276. 坐 zuò – sedět: 他坐在河边钓鱼。Sedí na břehu řeky a chytá ryby. // 257. 涨 zhàng – napuchnout: 他的脸涨得通红。Obličej mu napuchnul a zrudnul. // 256. 长 zhǎng – vyrůstat: 我妹妹长得比较胖。Moje mladší sestra je docela při těle.

Častý výskyt těchto jazykových elementů ve valenčním rámci daných sloves lze chápat jako logický důsledek absence aktantu patient. Slovesa v daném konkrétním významu musí absenci aktantu patient suplovat přítomností jiných prvků valenčního rámce, tak aby mohli poskytnout relevantní výpověď o popisovaném extralingvistickém kontextu. Obecným pravidlem při použití předložkového slovesa (在 zài) je jeho umístění bezprostředně za daným jednoslabičným slovesem. Před slovesem se vyskytuje pouze v případě, kdy sloveso přibírá některou ze zmíněných přípon či komplement. 276. 坐 zuò – sedět: 他在客厅里坐着呢。Právě sedí v salóнку. // 182. 睡 shuì – spát: 我在地板上睡了好几夜。Mnoho nocí jsem spal na podlaze. Těsnost spojení mezi komplementem a slovesem, či mezi příponou a slovesem může být někdy chápána jako narušení samostatnosti dané jednoslabičné báze.

Zajímavým jevem v této kategorii je velmi vysoká frekvence výskytu sloves, která vytvářejí kombinaci A1. Např. 182. 睡 shuì – spát; 185. 死 sǐ – zemřít; 193. 躺 tāng – ležet. Jedná se o slovesa, u nichž lze za aktant aktor považovat lidské tělo jako celek a nikoliv pouze některou jeho konkrétní část. Vysoká frekvence výskytu zmíněných sloves lze vysvětlit následujícím způsobem: Přítomnost aktantu patient ve valenčním rámci lze ze sémantického hlediska chápat jako přítomnost objektu, který je zasažen činností daného slovesa, nebo je jako nástroj použit k výslednému efektu, jež je činností vyjádřenou daným slovesem způsoben. Chápeme-li aktant patient jako určitý nástroj slovesa, pak je logické, že absence tohoto nástroje je velmi úzce spjata s hlubší sémantickou strukturou vztahů mezi jazykovými jednotkami ve valenčním rámci konkrétního slovesa. Je-li sloveso neschopné vázat na sebe aktant patient, pak to souvisí s neschopností původce děje tohoto nástroje používat. Slovesa spadající

do kategorie A, tedy slovesa, jejichž původce děje je lidské tělo jako celek, nemohou logicky přijímat aktant patient, protože část těla, která je nejlépe uzpůsobena k manipulaci s nástroji jsou lidské ruce. Tento fakt bude potvrzen i dále v části zabývající se kategorií číslo 2. Z výše zmíněných důvodů se v kategorii A1 vyskytuje velké množství sloves, která vyjadřují nějaký stav či polohu či změnu stavu nebo polohy lidského těla jako např. 276. 坐 zuò – sedět; 254. 站 zhàn – stát; 232. 醒 xǐng – probudit se, procitnout. Jak bylo zmíněno výše, při specifikaci okolností děje se ve valenčním rámci těchto sloves často vyskytují různé komplementy či místní určení. Právě popsáný jev lze též potvrdit skutečností, že v kategorii 1 se vyskytuje pouze jedno sloveso spadající do kategorie B a vytvářející tak skupinu B1. Jedná se o sloveso 145. 披 pī – zlomit se (nehet). Nepřítomnost jiných sloves kategorie B, stejně jako velký výskyt sloves kategorie A potvrzují úzké propojení mezi charakterem valenčního rámce a mimojazykovou realitou, která se ve struktuře valenčního rámce odráží.

Slovesa patřící do kategorie 2

Slovesa zařazená do kategorie 2 se ve svém valenčním rámci vždy vyskytují ve spojení s aktantem patient. Jak bylo naznačeno v předešlé části, kategorie 2 obsahuje nejvíce sloves ze skupiny B. Tato skutečnost vyplývá z toho, že do skupiny B patří slovesa, u nichž lze za aktant aktora považovat lidské ruce. S většinou nástrojů lidé manipulují rukama a většina lidských aktivit se bez rukou neobejde. Tento závěr je potvrzen také tím, že nejpočetnějším označením analyzovaných sloves je označení B2. Takto označených sloves je celkem 97. Jedná se například o slovesa 52. 担 dān – nést (na rameni, přes rameno); 58. 掂 diān – potěžkávat (pohazováním v ruce) nebo 66. 端 duān – nést na rukách (ve vodorovné poloze). Další poměrně početnou skupinou v této kategorii jsou slovesa ze skupiny D. Jedná se většinou o slovesa popisující funkce jednotlivých smyslových orgánů. Ve funkci aktantu patient se v těchto případech nacházejí věci vnímané daným smyslovým orgánem. 62. 盯 dīng – upřeně se dívat: 你不用老盯着我, 我跑不了. Nemusíš mě pořád upřeně sledovat, stejně nemohu utéct. // 31. 尝 cháng – ochutnávat: 你尝一下这个菜的味道. Ochutnej, jaké je tohle jídlo.

Slovesa patřící do kategorie 3

Většinu sloves v kategoriích 1 a 2 lze bez jakýchkoliv obav označit za jednoslabičná a samostatná, ale charakter sloves zařazených do kategorie 3 již není tak zcela jednoznačný. Jestliže všechna slovesa v kategorii 3 je možno označit za jednoslabičná, označit je za samostatná je již o něco problematičtější. Jedním z kritérií k zařazení do této analýzy byla samostatnost daného slovesa, tj. jeho schopnost fungovat ve valenčním rámci jako nezávislá významová jednotka relativně volně kombinovatelná s ostatními jazykovými jednotkami vyskytujícími se v konkrétním valenčním rámci. Slovesa, zařazená do kategorie 3 jsou stále považována za samostatná, jelikož za určitých podmínek mohou relativně volně fungovat v rámci svých valenčních vztahů, ale jejich vazba na některé jednotky obsažené ve valenčním rámci je značně těsná a mohou se tak vyskytovat pouze v určitém relativně omezeném valenčním rámci.

Výskyt sloves s omezenou samostatností převážně v kategorii 3 není náhodný. V této kategorii se nacházejí slovesa, u nichž lze za aktant aktor, považovat lidské tělo jako celek a význam slovesa je aktivován až v přítomnosti aktantu patient, který představuje určitou konkrétní část lidského těla. Lze tedy říci, že tato slovesa je možno oprávněně zařadit mezi slovesa vyjadřující somatické funkce, činnosti a stavy až poté, co přiberou konkrétní aktant patient. K tomuto omezení dochází v případech, kdy je dané sloveso možno užívat pouze společně s konkrétním aktantem patient. Velmi často lze tyto konstrukce sloves považovat za verbo-nominální konstrukce. Tento typ sloves považuji za samostatný, jelikož má určitou volnost při vytváření konkrétních výpovědí, která se projevuje tím, že mezi sloveso a jeho aktant patient je možno vkládat jiné jazykové jednotky. Množství a charakter jednotek, které je možno tímto způsobem použít se liší případ od případu, a proto lze říci, že i zařazení do skupiny sloves s omezenou samostatností nevypovídá nic o míře jejich omezení. Do kategorie 3 patří například následující slovesa:

龋 zī – ukázat, vycenit (zuby)

Samostatnost této báze je značně omezena, jelikož se vyskytuje pouze v kombinaci s jedním konkrétním aktantem patient (牙 yá – zub/zuby). Z následujícího příkladu je patrné, že mezi sloveso a patient je možné vkládat jiné jazykové jednotky. 你龋着牙吓谁? Koho chceš těmi vyceněnými zuby vystrašit? Báze se tedy vyskytuje pouze ve velmi těsné verbo-nominální konstrukci (龋牙 zīyá).

皱 zhòu – svraštit obočí

Samostatnost této báze je omezena, jelikož se vyskytuje pouze v kombinaci s jedním konkrétním aktantem patient (眉头 méitou – obočí). Na následujících příkladech lze vidět, že některé další jazykové jednotky je možno vkládat mezi sloveso a patient. 这个姑娘好像有些心事，成天皱着眉头。Zdá se, že tato dívka má nějaké starosti, celý den se mračí. // 你皱什么眉头? 我有什么不对? Co se mračíš? Co jsem udělal špatně?

招 zhāo – mávat rukou

Samostatnost této báze je značně omezena, protože je vždy následována jednoslabičným výrazem (shou – ruka) 招手 mávat rukou. V dalším příkladě je mezi sloveso a patient vložena přípona (了 le), který zde zastává gramatickou funkci. 他向我招了招手。Zamával na mě rukou. Vzhledem ke způsobu užití této báze lze říci, že se vyskytuje pouze v rámci verbo-nominální konstrukce (招手 zhāoshòu).

Slovesa skupiny A

Skupina A obsahuje 93 sloves, u nichž lze za činitele děje, tedy aktant aktor, považovat lidské tělo jako celek. Výjimkou jsou výše zmíněná slovesa skupiny A patřící zároveň do kategorie 3, jejichž aktantem aktor je rovněž lidské tělo, ale část těla, k níž se děj vyjádřený slovesem vztahuje, je specifikována pomocí substantiva zastávajícího ve valenčním rámci slovesa funkci aktantu patient. proto jsou v této části analyzována pouze slovesa skupiny A spadající do kategorií 1 a 2. Sloves spadajících

do klasifikace A1 či A2 je celkem 47. Většina těchto sloves odkazuje na fyzické stavy či polohy, nebo na změnu fyzického stavu či polohy. Do skupiny A patří například následující slovesa: 触 chù – dotknout se, 蹭 cèng – otírat se, 皑 cūn – mrazem popraskat (o kůži), 笑 xiào – smát se; vysmívat se, 奶 nǎi – kojit, 挎 kuà – nést (přes rameno/kolem krku/kolem pasu), 驮 tuó – nést na zádech, 爬 pá – lézt po čtyřech; 舐 shì – líst, 靠 kào – vsedě či ve stoje se opírat.

Slovesa skupiny B

Ve skupině B jsou zařazena slovesa, jejichž význam souvisí s činnostmi vykonávanými lidskýma rukama. Skupina obsahuje 98 sloves, která jsou dále rozdělena do menších podskupin na základě sémantické blízkosti. Patří sem například následující slovesa: 团 tuán – vytvarovat rukama do tvaru kuličky, 抡 lūn – divoce mávat (něčím, co držíme v ruce), 掂 diān – potěžkávat (pohazováním v ruce), 俺 ān – nacpat si do úst (hrst něčeho sypkého či zrnitého), 拎 līn – zdvihnout, nést, 挟 xié – nést, držet (v podpaží) popisuje způsob nošení, kdy je nesený předmět přidržován mezi pažemi a trupem.

Slovesa skupiny C

Ve skupině C jsou zařazena slovesa, jejichž význam souvisí s činnostmi vykonávanými lidskýma nohama. Jedná se o 33 sloves, která lze dále roztrždit do menších podskupin na základě jejich sémantické blízkosti. Patří sem následující slovesa:

踢 tī – kopnout, 骑 qí – rozkročmo sedět na něčem, 跪 guì – klečet, kleknout si, 蹲 dūn – dřepět, čupět, 起 qǐ – vstát, 跳 tiào – skákat, 踏 tà – šlapat (na něco).

Slovesa skupiny D

Ve skupině D jsou zařazena slovesa, která v sémantické rovině nějakým způsobem souvisejí s lidskou hlavou. Jedná se tedy převážně o slovesa úzce spojená s funkcí některého z lidských smyslových orgánů, jelikož většina smyslových orgánů lidského těla se nachází na hlavě. Mezi některými slovesy zařazenými ve skupině D existují jisté podobnosti ve způsobu užití a ve způsobu, jakým se daná slovesa chovají v konkrétním valenčním rámci. Ve skupině D je zařazeno 54 sloves se slovesnými významy, které je možno dále rozdělit do podskupin na základě jejich sémantické podobnosti. Do skupiny D patří například následující slovesa: 瞧 qiáo – dívat se, 望 wàng – dívat se do dálky, 仰 yǎng – dívat se vzhůru (např. vleže), 瞪 dèng – nespokojeně na někoho hledět, 盯 dīng – upřeně se dívat, 瞟 piāo – pošilhávat, pokukovat, 瞥 piē – mrknout se, rychle se podívat, 抿 mǐn – usrkávat, 吮 shǔn – sát, nasávat, 啃 kěn – ohlodávat, chrčout, 顶 dǐng – nést na hlavě

Slovesa skupiny E

Ve skupině E jsou zařazena slovesa, která v sémantické rovině souvisejí s činností vnitřních orgánů lidského těla. Ve skupině E je zařazeno 20 znaků s danými slovesnými významy, které je možno rozdělit do podskupin na základě jejich sémantické

podobnosti. Patří sem například následující slovesa: 吞 tūn – spolknout (vcelku, větší kus či množství), 吐 tù – zvracet, 咽 yàn – spolknout

Závěr

Tento článek se zabývá výsledky analýzy samostatných jednoslabičných sloves vyjadřujících somatické funkce, činnosti a stavy. Primárním zdrojem při získávání jazykových dat k následnému zpracování byl Slovník moderní čínštiny zde uváděný jako XHC. Na základě stanovených kritérií bylo v první fázi analýzy identifikováno 2994 znaků vhodných k zařazení do následující fáze analýzy. Jejich vhodnost spočívala ve schopnosti zastávat slovesné funkce v rámci určitého jazykového kontextu. Ze zmíněných 2994 znaků jich 531 bylo vybráno pro jejich schopnost fungovat jako slovesa s významem vyjadřujícím somatické funkce, činnosti a stavy. Ne všechna vybraná slovesa ovšem byla schopna fungovat jako samostatná jednoslabičná slovesa. V následující fázi analýzy bylo zjištěno, že z vybraných 531 znaků jich pouze 276 může v rámci širších jazykových struktur zastávat funkci slovesa s požadovaným významem.

Veškeré následující analýzy se týkaly vybraných 276 znaků, které v různých jazykových kontextech mohou zastávat funkci 326 bází se slovesným významem. Na základě analýzy jazykového kontextu, v němž se jednotlivé báze vyskytovaly, bylo tedy možno identifikovat 326 sloves vyjadřujících somatické funkce, činnosti a stavy. Ve 228 případech platí rovnice, kdy 1 znak v sobě zahrnuje 1 bázi, ve 46 případech zahrnuje 1 znak 2 báze a pouze ve 2 případech se pod jedním znakem skrývají 3 báze. Na základě dvou klasifikačních systémů bylo každému slovesu přiděleno číslo od 1 do 3 a jedno z písmen abecedy A, B, C, D a E. Číselná klasifikace byla založena na schopnosti slovesa vázat na sebe ve svém valenčním rámci aktant patient. Klasifikace užívající ke značení písmen abecedy souvisí s konkrétními částmi lidského těla, které lze u daného slovesa považovat za původce děje, tedy aktant aktor. Kromě dvou zmíněných klasifikací byla některá slovesa doplněna označením OS (omezená samostatnost). Všechna analyzovaná slovesa musela splnit podmínku samostatnosti a slovesa s označením OS netvoří výjimku, ale způsoby jejich užití v širších jazykových strukturách jsou ve srovnání s ostatními slovesy značně limitovány. U sloves zařazených do stejné kategorie či skupiny lze pozorovat stejné tendence ve způsobu, jakým daná slovesa fungují v jejich valenčním rámci. Na základě výše zmíněných způsobů klasifikace nese nejvíce sloves označení B2. Jedná se o slovesa, která mohou ve valenčním rámci přibírat aktant patient a jejichž aktantem aktor je lidská ruka či paže. Tento výsledek lze vysvětlit faktem, že velká část činností, při nichž lidé manipulují s nějakým předmětem, se neobejde bez rukou. Úzká souvislost lidských rukou a manipulace s různými předměty je vidět i na skutečnosti, že existuje jediné sloveso nesoucí označení B, které nebylo zařazeno do kategorie 2. Jedná se o sloveso 披 pī – zlomit se (nehet) nesoucí označení B1. Jak v nejpočetnější skupině B, tak i v ostatních skupinách lze relativně velký počet sloves vysvětlit přítomností velkého počtu synonym. Např. ve zmíněné skupině B existuje 13 sloves s významem „uchopit, držet“.

Rozdíl mezi některými slovesy s podobným významem budou pravděpodobně na úrovni jazykového registru. Z formálního hlediska jsou velice zajímavá a atypická slovesa patřící do kategorie 3. Většina sloves z kategorie 3 nese označení OS. Jedná se o slovesa, která lze užívat pouze ve spojení s konkrétním aktantem patient, který je vždy zastoupen výrazem označujícím určitou konkrétní část těla. Všechna slovesa kategorie 3 tak byla zařazena do skupiny A, protože za aktant aktor lze považovat lidské tělo jako celek. Obecně lze říci, že slovesa zařazená do kategorie 1, tedy slovesa s nulovým aktantem patient mají větší tendenci přibírat přípony, zejména příponu (着 zh). Tuto skutečnost lze chápat jako projev obecné tendence patrné v moderní čínštině, vytvářet dvouslabičná spojení. I v případě, že se jednoslabičné sloveso ve všech uvedených příkladech vyskytuje pouze s příponou (着 zh), je dané sloveso stále chápáno jako jednoslabičné a samostatné. Přípona (着 zh) nemá v takových případech žádnou lexikálně-sémantickou funkci, nýbrž pouze funkci gramatickou. Slovesa zařazená do kategorie 1 mají také větší tendenci k přibírání nejrůznějších typů komplementů. Tato skutečnost může být chápána jako určitý způsob kompenzace neschopnosti sloves přibírat aktant patient. Jedním z primárních motivů k provedení této analýzy byla domněnka, že při vyjadřování určitých dějů či činností má čínština ve srovnání s češtinou k dispozici značně bohatší repertoár sloves. Zmíněné bohatství v oblasti slovní zásoby může být značnou překážkou při jejím osvojování. V jazykových kontextech, kde si čeština vystačí s jedním či dvěma výrazy, je v čínštině potřeba osvojit si mnohdy několikanásobně větší množství adekvátních výrazů. Vzhledem ke skutečnosti, že sloveso je jádrem jazykové výpovědi, je jeho případná neznalost velmi vážnou překážkou k pochopení jazykové výpovědi a s ní spojeného extralingvistického kontextu. Vhodným příkladem k demonstraci této hypotézy může být fakt, že české sloveso „nést, nosit“ může být do čínštiny přeloženo 19 různými slovesy, jejichž užití závisí na znalosti širšího kontextu dané výpovědi. Skutečnosti upřesňující způsob, jakým je něco nesenou jsou v češtině většinou vyjádřeny výrazy, které ve valenčním rámci mohou zastávat nejrůznější funkce, ale nejsou přímou součástí významu slovesa. V čínštině ovšem jsou okolnost či způsob nesení patrné již ze samotného slovesa. Existují tak slovesa jako např. 背 bèi – nést něco na zádech; 打 dǎ – nést (nad hlavou); 顶 dǐng – nést na hlavě; 端 duān – nést na rukách (ve vodorovné poloze); 扛 káng – nést (přes rameno); 捧 pěng – nést něco v obou rukách (otočených směrem vzhůru); 提 tí – nést v ruce (podél těla) apod. Stejný jev jako v předchozím případě existuje např. u sloves s významem „dívat se“. Způsob, jakým se dotyčná osoba dívá, je již obsažen ve významu slovesa a není zapotřebí dalších upřesnění pomocí příslovečných určení či jiných jazykových prostředků, jako je tomu v daných případech v češtině. Dalším podnětem k této analýze byla snaha zjistit, jaké zastoupení mají slovesa vyjadřující somatické funkce, činnosti a stavy v rámci sloves v moderní čínštině. Za výchozí počet sloves, jež byly podrobeny následným analýzám lze považovat výše zmíněné číslo 2994. Jde o znaky, které se mohou vyskytovat ve slovesných funkcích. U znaků, které se ve svých slovesných funkcích netýkaly somatických činností, funkcí a stavů nebyl dále zjišťován počet bází, které mohli být v jednotlivých znacích obsaženy a ani

nebyla analyzována schopnost těchto sloves fungovat samostatně jako slovesa jednoslabičná. Jelikož u analyzovaných sloves byl počet bází větší než počet znaků, lze podobný model předpokládat i u ostatních sloves v základním korpusu. Na základě této analogie se domnívám, že slovesa vyjadřující somatické činnosti, funkce a stavy zabírají zhruba 10% z potenciálních sloves primárního korpusu. Skupinu sloves, jimiž se tato analýza zabývala, považuji za velmi podstatnou součást slovní zásoby moderní čínštiny a z výše uvedených důvodů, považuji jejich znalost za nezbytně nutnou pro všechny, kdo chtějí ovládnout moderní čínštinu. Valenční teorii, již bylo použito při identifikaci a analýze sloves, považuji za nástroj vhodný k identifikaci a zmapování způsobu užití i ostatních jednoslabičných sloves moderní čínštiny.

Literatura

GREPL, Miroslav a Karlík, Petr. *Skladba češtiny*. Olomouc 1998.

LOPATKOVÁ, Markéta; Zdeněk Žabokrtský a Václava Kettnerová: *Valenční slovník českých sloves*. Praha 2008.

Shíyòng xiàndài hànyǔ yǔfǎ 《实用现代汉语语法》 [*Praktická gramatika moderní čínštiny*]. Beijing 2003.

ŠVARNÝ, Oldřich a kol.: *Hovorová čínština v příkladech 3*. Olomouc 1998.

Xiàndài Hànyǔ cídiǎn, dì wǔ bǎn 《现代汉语词典，第5版》 [*Slovník moderní čínštiny*, 5. vydání]. Beijing 2006.

Semantic analysis of chinese monosyllabic verbs referring to somatic functions, activities and conditions

Studying verbs is the most important part of foreign language studies, because in most cases a verb is the central point of communicative situation. The purpose of this article is description of the analysis of monosyllabic independent verbs referring to somatic functions, activities and conditions. Based on two different types of classification all included verbs were divided into several groups and categories. Verbs of each group or category have the same characteristics. Belonging of each verb to concrete category is very straightly dependent on its belonging to concrete group. The analysis identified 326 monosyllabic independent morphemes. All of them are able to assume function of verbs referring to somatic functions, activities and conditions.

Keywords: chinese verbs, monosyllabic verbs, monosyllabic morpheme, semantic analysis, valency theory, somatic functions

Contact: Kamil Hanák, Katedra asijských studií, Filozofická fakulta Univerzita Palackého v Olomouci, Tř. Svobody 26, 771 80 Olomouc, Czech Republic; e-mail: kamil.hanak@upol.cz

KOMENTOVANÝ PŘEKLAD PÁTÉHO SVAZKU KNIHY *MENCIUS*

Ivo Pajorek

Autor se zabýval překladem¹ knihy *Mencius* již ve své magisterské diplomové práci. Její teoretická část se stručně zabývala možnostmi a mezemi překladu ze staré čínštiny, nástroji, které má ke své práci překladatel k dispozici, a problémy, před nimiž nevyhnutelně stojí. Diskutovala možné úrovně ekvivalence překladu a popisovala postup, který překladatel využil při převodu třetího svazku knihy *Mencius* do češtiny. Kromě toho ve stručnosti analyzovala originální text a zasadila ho do historického a filozofického kontextu. Teoretická část konečně také rozpracovala problematiku překladu několika stěžejních termínů, s nimiž se čtenář při studiu Menciova textu opakovaně setkává. Následovala praktická část, tj. samotný překlad třetího svazku knihy *Mencius* s využitím komentáře známého čínského filologa Yang Bojuna 杨伯峻 (1909–1992), který je v Čínské lidové republice považován za autoritu v oblasti klasických textů.

Veskrze nezáladná argumentace, šířka tematického záběru, (snad až na citace z klasických knih) povětšinou dobový hovorový jazyk a bohatá komentářová tradice učinily z Mencia velkou postavu čínské filosofie. Mezi konfuciánci se řadí hned za samotného Mistra Konga 孔子. Přesto ještě jeho dílo nebylo do češtiny přeloženo jako celek. Vědom si této mezery nyní autor předkládá čtenářům vlastní překlad pátého svazku knihy *Mencius*, který nese název Teng Wen Gong 滕文公 podle první a hlavní postavy, s níž filosof Mencius v této části knihy vede dialog, tj. vévody Wena ze státu Teng.

Tématem rozhovorů je náležitá správa státu. Mencius vyzdvihuje jednak univerzálnost principů, jednak důležitost jejich dodržování ze strany panovníka, který se prostřednictvím charismatické síly působícího souboru ctností 德 má stát příkladem pro ostatní od ministrů po prostý lid. Přitom opět nachází uplatnění konfuciánská etika na bázi kultivace lidskosti, správnosti, etikety a moudrosti 仁義禮智, která umožňuje tento virtus 德 budovat a posilovat. Stranou dále nezůstává ani pro konfuciánce stěžejní problematika vzdělávání, kde hraje prim pět základních typů mezilidských vztahů² – ani méně obvyklá ekonomie: Mencius se ve svém výkladu dotýká způsobů zdaňování, nevyhnutelnosti dělby práce a nastiňuje svůj reformní návrh systému „studnových“ polí 井田. Kromě mladého vévody Mencius jakožto následovník Konfuciův v 4. a 5. části svazku polemizuje s konkurenčními filozofickými školami. Je to právě kniha 孟子, v níž se zachovaly alespoň kusé náznaky filozofických východisek školy „agrárníků“ nongjia 農家 – a také Mohistů.

¹ Konkrétně třetího svazku

² Spíše ve smyslu vzájemného postavení než „vztahování se“

Z Menciovy argumentace je možné vyabstrahovat několik zajímavých skutečností: tento filosof sice často pohlíží na dějiny zjednodušujícím „dynastickým“ paradigmatem, současně je ale schopen vykonat myšlenkový experiment „co by, kdyby“. Dokáže vnímat čas jak cyklicky v souladu s tradičním čínským koloběhem mandátů nebes na úrovni (ideálního) objektivního řádu, tak lineárně z pohledu individuálního ekonomického subjektu schopného činit vlastní racionální rozhodnutí.³ Jeho filosofie je zároveň antirovnostářská: na několika místech rozlišuje 大人 a 小人 jako ty, kteří vládou, a ty, kterým je vládnuto; jen někteří mají mít privilegia. Z jiných svazků se ale přitom jeví, že Mencius připouští jistou „prostupnost“ této hranice na základě talentu a schopností.⁴

Překládaným originálním textem této práce je pátý svazek knihy *Mencius*, který je mj. volně k dispozici na akademických stránkách ctext.org, přičemž konkrétně autor vycházel z tištěného vydání knihy z vydavatelství Beijing Yanshan Chubanshe 北京燕山出版社 z roku 2015. Kvůli porozumění obtížným pasážím bylo nezbytné konzultovat komentář Mengzi Yizhu 孟子译注 [*Komentovaný překlad Mencia*] čínského filologa Yang Bojuna 杨伯峻 a samozřejmě také četné slovníkové zdroje, jmenovitě především druhé vydání Gudai Hanyu Cidian 古代汉语词典 [*Slovník starověké čínštiny*] pekingského vydavatelství Shangwu Chubanshe 商务出版社 a elektronické verze velkých slovníků Hanyu Da Cidian 汉语大词典 [*Velký slovník čínštiny*] a Gu Hanyu Da Cidian 古汉语大词典 [*Velký slovník starověké čínštiny*].

Kniha Mencius, svazek pátý

Vévoda Wen ze státu Teng, část první

5.1 Když byl vévoda Wen ze státu Teng⁵ ještě korunním princem, vypravil se do státu Chu, a když procházel státem Song⁶, setkal se s Menciem. Mencius zastával princip, že lidská přirozenost je dobrá, a ve své řeči nikdy neopomenul chválit Yaoa a Shuna.

Na zpáteční cestě ze státu Chu se korunní princ znovu setkal s Menciem a ten pravil: „Pochyboval jste snad o mých slovech? Vždyť morální principy jsou jen jedny. Cheng Gan⁷ jednou pravil vévodu Jingovi ze státu Qi⁸: „Oni jsou muži, já jsem muž,

³ Dobrým příkladem je argument proti jednotným cenám v části 5.4. Mencius naznačuje, že by se těžko našel výrobce luxusních sandálů, pokud by byly nařízené jednotné ceny. Z toho lze usuzovat, že si uvědomuje ekonomický význam času pro ševce.

⁴ Ve sv. svazku například hovoří o (nutnosti) najímání schopných talentů do úřednického stavu.

⁵ Teng byl regionální stát v dnešní provincii Shandong, jehož vládcové odvozovali svůj původ až od krále Wena z dynastie Zhou. Robert Eno (2016: 54) zasazuje jeho území do bezprostřední blízkosti Menciova rodného státu Zou. Vévoda Wen, po němž je pojmenován tento svazek, vládl státu Teng pravděpodobně v letech 324–316 př. n. l.

⁶ Regionální stát v dnešní provincii Henan, v němž se odehrává mj. i příběh o příliš nadšeném pěstiteli, který popotahoval výhonky, aby rychleji vyrostly. Celý příběh viz Pajorek 2020: 69.

⁷ Údajně odvážný bojovník za stát Qi (YBJ: 113).

⁸ Vládce významného státu Qi v letech 547–490 př. n. l.

tak nač je držet v úctě a bázní?⁹ Yanyuan¹⁰ pravil: „Co je zač Shun a co jsem zač já? Kdo [na sobě] dělá, také [může být jako] on.“ Gongming Yi¹¹ pravil: „Copak by mě Vévoda z Zhou klamal, když tvrdil: „Mým učitelem je král Wen? Kdyby se stát Teng uřízl, kde mu přebývá, a doplnil, kde mu schází¹², měřil by na délku a šířku téměř 50 li, takže by ještě mohl být státem s dobrou vládou. V Knize dokumentů se praví: „Když lék nezatemní zrak a nepřivodí mrákovitost, nemoc nevyhlídí.“¹³

5.2 Když odešel na věčnost vévoda Ding¹⁴ ze státu Teng, [jeho nástupce] korunní princ pravil Ranyouovi¹⁵: „Kdysi ve státě Song ke mně promlouval Mencius, do smrti na to nezapomenu. Dnes v čase velkého neštěstí tě chci vyslat, aby ses u něj vyptal; až potom zařídím smuteční záležitosti.“

Ranyou se tedy vydal do státu Zou¹⁶ vyptat se u Mencia.

Mencius pravil: „To je hezké! Truchlit za rodiče přece znamená vynaložit veškeré úsilí. Zengzi¹⁷ pravil: „Za života jim s etiketou sloužit, po smrti jim s etiketou vystrojit pohřeb a obětovat, tomu se říká synovská oddanost.“¹⁸ Etiketu lenních knížat jsem sice nikdy nestudoval, ale už jsem o ní slyšel. Tříletý zármutek, za oděv smutek z hrubé látky, za potravu řídkou kaši, tak to dělali za tří dynastií¹⁹ všichni od vládců až po prostý lid.“

Ranyou se vrátil s instrukcemi a byl vyhlášen tříletý smutek. Otec, bratři a celé úřednictvo si to ale nepřáli a říkali: „Žádný z minulých panovníků státu předků Lu²⁰ ani žádný z našich minulých panovníků tak nečinil, a proto není možné, abys ty za svého života převrátil. Nadto v Kronice²¹ se praví: „Truchlit a obětovat se má podle předků.““

⁹ Eno (2016: 55) překládá ve smyslu, že to Cheng Gan říká o vévodovi, autorovi ale přijde méně pravděpodobné, že by Mencius citoval někoho, kdo neдрží v úctě a bázní panovníka. Tuto volbu podporuje i gramatická struktura A謂B曰.

¹⁰ Oblíbený Konfuciovův žák Yanhui 顏回, zdvořilostním jménem Ziyuan 子淵.

¹¹ Zengziho žák (YBJ: 113).

¹² Tedy kdyby mělo tvar čtverce.

¹³ Mohlo by jít o odkaz na níže doporučené reformy.

¹⁴ Vládl státu Teng pravděpodobně do roku 324 př. n. l.

¹⁵ Podle Roberta Ena (2016: 55) byl Ranyou soukromým učitelem korunního prince.

¹⁶ Menciovo rodiště, další z regionálních států v dnešní provincii Shandong

¹⁷ Konfuciovův žák Zeng Shen 曾參, zdvořilostním jménem Ziyu 子輿, v tradované linii učitel Zisiho 子思, který byl zase učitelem Menciovým.

¹⁸ Tato citace je doslovně převzata z Konfucia (Hovory, část 為政 2.5), kde je uvozena klasickým 子曰 „Mistr (Konfucius) pravil“.

¹⁹ Xia, Shang a Zhou

²⁰ Podle Ena (2016: 55) sdílel vládnoucí rod ve státě Teng původ s vládnoucím rodem ve státě Lu.

²¹ Není více specifikováno, o kterou kroniku se jedná.

„Odtud přijímám(e).“²²

[Korunní princ] pravil Ranyouovi: „Nikdy dříve jsem nestudoval, jen rád raj-tuji na koni a trénuji šerm. Otec, bratři a úřednictvo je teď se mnou nespokojeno, obávám se, že nebudu moci v této důležité záležitosti vynaložit veškeré úsilí, jeď se za mě vyptat u Mencia!“

Ranyou se tedy znovu vydal do státu Zou vyptat se u Mencia.

Mencius pravil: „Je to tak, ale není možné jen žádat od druhých. Konfucius pravil: ‚Když panovník odejde na věčnost, korunní princ předá vládu nejvyššímu úředníko-vi,‘²³ usrkává kaši, obličej má potemnělý, zaujme smuteční pozici, oplakává zesnulého a nikdo z úřednictva se neodvážá netruchlit, protože je to on, kdo udává tón. Co se zalíbí těm nahoře, těm dole se určitě zalíbí ještě více. Virtus²⁴ panovníka je jako vítr; virtus obyčejných lidí jako tráva. Když nad trávou zavane vítr, ta musí lehnout na znak. Záleží tedy na korunním princí.“

Ranyou se vrátil s instrukcemi.

Korunní princ pravil: „Je to tak, opravdu záleží na mě.“

Ani po pěti měsících strávených v příbytku určeném k truchlení nevydal korunní princ žádný dekret ani zákaz. Úřednictvo i rodinní příslušníci to schvalovali a pova-žovali to za znalost [etikety]. Sjížděli se lidé ze všech stran, aby se obřadu zúčastnili; [korunní princ] měl tak zarmoucený výraz v obličejí a plakal tak usedavě, že všichni truchlící byli velmi uspokojeni.

5.3 Vévoda Wen ze státu Teng se zeptal, co to obnáší, spravovat stát.

Mencius pravil: „Záležitosti lidu není možné odkládat²⁵. V Knize písní se praví: ‚Ve dne se chodí kosit rákosí, večer se splétají povřísla²⁶; prve je třeba rychle vyspra-vit střechu a potom zasít všechno zrno.‘ Co se týče lidu, platí tento princip: kdo má stálou obživu, má stálou mysl. Kdo nemá stálou obživu, nemá ani stálou mysl. Pokud není přítomná stálá mysl, dává člověk průchod svévoli, úchylkám a výstřednostem, už není nic, čeho by se nemohl dopustit. Čekat, až [takový člověk] spáchá nějaký zločin, a potom ho za něj popotahovat, to je jako líčit na něj pasti. A copak někdo, kdo je obdařen lidskostí, může líčit pasti na svůj lid? Proto moudrý panovník musí ctít střídmost a zacházet s etiketou s podřízenými²⁷ a od lidu musí brát s mírou.

²² Není stoprocentně jasné, kdo poslední přímou řeč pronesl, nebo zda jde o citaci. Gramatika věty „吾有所受之也.“ je zajímavá vzhledem k přítomnosti znaku 之 za slovesem 受. Více viz str. 10 v https://www.hackettpublishing.com/pdfs/TextNotesMengzi_TSP1.pdf

²³ Jedná se o zkrácený odkaz na Konfucia (Hovory, část 憲問 14.40), kde se praví: „君薨，百官總已以聽於冢宰，三年.“ Doslovný překlad by tedy zněl „poslouchá se nejvyšší úředník“.

²⁴ „Charakter“ by se zde hodil lépe než „ctnost“, což mj. opět poukazuje na obtížnost sjed-nocení překladu základních konfuciánských pojmů. Možným kompromisem je tedy latinské slovo „virtus“, které zahrnuje kromě ctností i onu jejich sílu a působivost.

²⁵ Dosl. „zpomalovat“.

²⁶ Na výrobu doškových střech.

²⁷ Snad by byl možný i alternativní překlad: „v počtách střídmy a v obřadech při zemi“.

Yang Hu²⁸ pravil: „Kdo myslí na bohatství, nemyslí na druhé²⁹, kdo myslí na druhé, není bohatý.“³⁰

„Domácnost za dynastie Xia disponovala pozemkem o výměře 50 mu a uplatňoval se způsob zdaňování 貢 Gong, lidé za dynastie Yin (Shang) disponovali pozemkem o výměře 70 mu a uplatňoval se způsob zdaňování 助 Zhu, lidé za dynastie Zhou disponovali pozemkem o výměře 100 mu a uplatňoval se způsob zdaňování 徹 Che. [Ačkoli šlo o rozdílné způsoby,] jejich náplní byla vždy desetina³¹. U způsobu zdaňování Che se jedná o „prolnutí společného a soukromého“, u způsobu zdaňování Zhu se jedná o „půjčku“ či „výpomoc“. Mistr Long³² pravil: „Při spravování teritoria není lepšího způsobu než Zhu a není horšího způsobu než Gong.“ Obvyklá povinnost u způsobu Gong se vypočte zprůměrováním několika sklizní. V dobrém roce je zrní a rýže všude plno, [takže ani kdyby se] bralo více, nebyla by to krutovláda, daní se tedy méně [než by bylo optimální]; v hubeném roce naopak sklizeň nestačí ani na pohnojení polí, přesto se musí povinnost naplnit. Dělá³³ lidu rodiče, nutí ho bez odpočinku pracovat celý rok, ten však přesto není s to svého rodiče uživit, a ještě si musí brát půjčky, které panstvu přinesou užitek, což vede k tomu, že mladí i staří padají [mrtví vyčerpáním] do roklí. Tak jaký pak „rodič lidu“? Vždyť dědičné prebendy jsou už ve státě Teng zavedené³⁴. V Knize písní³⁵ se praví: „Nechť déšť zkapotí společné pole, venkoncek zavláží také mé vlastní.“ Na základě toho, že společná pole jsou vymezena pouze u způsobu Zhu, usuzují, že Zhouové také uplatňovali způsob Zhu.“

„Zavedl ústavy 庠 Xiang, 序 Xu, 學 Xue a 校 Xiao k vyučování.³⁶ Xiang [značí] výchovu, Xiao mustrování, Xu vštěpování³⁷. Za dynastie Xia se používalo označení Xiao, za dynastie Yin Xu, za dynastie Zhou pak Xiang, tři dynastie používaly spo-

²⁸ Někde (např. ENO 2016: 57) bývá ztotožňován s Konfuciovým současníkem jménem Yang Huo, který ve státě Lu usiloval o usurpaci moci, může však jít o jinou osobu.

²⁹ Tj. není humánní.

³⁰ Dnes se jedná o ustálené rčení o zlých boháčích ne nepodobné Matoušovi 19:24 „Opět vám pravím, je snadnější, aby velbloud prošel uchem jehly, než aby bohatý vešel do Božího království“ (Český studijní překlad Bible, <https://www.bible.com/cs/bible/509/MAT.19.24.CSP>).

³¹ Tj. míra zdanění u všech způsobů zhruba odpovídala desátku.

³² Zhao Qi (dle YBJ 1960: 122) komentuje stroze: „龍子，古賢人也。“ S Jiao Xunovým komentářem, že by se jednalo o stejnou postavu, která vystupuje pod jménem Long Shu v Mistrovi Lieovi, nesouhlasí na str. 11 https://www.hackettpublishing.com/pdfs/TextNotesMengzi_TSP1.pdf

³³ O panovníkovi nebo panstvu

³⁴ Ale jen pro úředníky, prostý lid má smůlu.

³⁵ Konkrétně v části 大田 pod 小雅/北山之什. Kniha písní spadá časově do období vlády dynastie Zhou.

³⁶ Znaky Xiang 庠, Xu 序 a Xiao 校 lze v prvním plánu považovat za synonymní s významem obecní školy. Nabízí se zajímavé srovnání s Shuo Wen Jie Zi Zhu 說文解字注 [Komentář k Výkladu sinogramů]: „庠: 禮官養老。夏曰校，殷曰庠，周曰序。从广羊聲。“ Xu Shen vykládá znak Xiang ve významu „péče o staré“ a ani časové přiřazení znaků se s Menciovým neshoduje.

³⁷ 射 ve větě 序者，射也. může znamenat i „lukostřelbu“.

lečně označení Xue³⁸; účelem všech bylo osvětlovat náležitosti mezilidských vztahů. Když budou [mezi panstvem] nahoře osvětlené mezilidské vztahy, prostý lid dole se semkne. Má-li povstat moudrý král, musí si z toho vzít příklad, a tak se stane učitelem moudrého krále.“

„V Knize písní³⁹ se ke králi Wenovi praví: „Třebáže byl Zhou starý stát, jeho mandát byl nový.“⁴⁰ Usiluj, abys to zrealizoval a modernizuj také svůj stát!“

[Vévoda Wen ze státu Teng] vyslal Bi Zhana⁴¹, aby se zeptal Mencia na systém „studnových“ polí.⁴²

Mencius pravil: „Tvůj panovník hodlá vládnout šlechtě, učinil volbu a vyslal tebe, takže v té záležitosti musíš usilovně konat! Vždyť šlechtě vládá jistě začíná od hraničení. Pokud nebude hraničení správné, „studnová“ pole nebudou stejná, výnosy v naturáliích nebudou rovné, a proto krutí vládcové a zkorumpovaní úředníci jistě budou při hraničení liknaví. [Jakmile však] bude hraničení správné, půdu bude možné rozdělovat a výnosy řídit „od stolu“⁴³“.

„Ve státě Teng, byť je jeho území krátké a úzké, musí být jak vrchnost⁴⁴, tak rolníci. Bez vrchnosti nemá kdo řídit rolníky; bez rolníků nemá kdo živit vrchnost. Dovoluji si navrhnout, aby na venkově byl zaveden způsob zdaňování Zhu ve výši jedné devtiny a v hlavním městě se platil desátek v naturáliích. [Úřednictvo] od nejvyšších ministrů níže musí dostat „obětní“ pole⁴⁵, každé o rozloze 50 mu; na každou pracovní sílu nad normu pak dalších 25 mu. Když lidé po smrti ani při stěhování neopustí rodnou hroudu, když budou spolu vycházet na pole a vracet se domů, společně hlídat své domovy, bránit se zlodějům a v nemoci se navzájem opatrovat, pak se semknou a budou mezi nimi panovat přátelské vztahy. [Rozděl] čtverečnou li na „studnová“ pole, [takto navržená] „studnová“ pole budou mít rozlohu 900 mu, přičemž uprostřed bude společné pole. Osm domácností získá každá svých 100 mu a dohromady se bude starat o prostřední společné pole; teprve až skončí práce na společném, mohou obdělávat svá soukromá pole, takto se odliší rolníci [od vrchnosti]. Jedná se pouze o základní myšlenku, co se týče jejího rozpracování, to už záleží na panovníkovi a na tobě.“

³⁸ Česky nejlépe asi „akademie“ nebo „učení“.

³⁹ Konkrétně v části o králi Wenovi 文王 pod 大雅/文王之什.

⁴⁰ Tj. stát „žil modernizací“.

⁴¹ Úředník ze státu Teng

⁴² 井 je u Mencia klíčová ekonomická reálie. Název „studnový“ systém čerpá z překladu znaku 井 jing, nesouvisí však nijak se studnami. Znak 井 s významem „studna“ je totiž shodou okolností hrubou grafickou reprezentací půdorysu ideální parcelace: území je rozparcelováno do rovnoměrné sítě 3x3, kde vnější soukromá pole obdělávají jednotlivé rodiny a centrální pole je obděláváno společně jakožto forma „roboty“.

⁴³ Dosl. „vsedě“.

⁴⁴ 君子 zde nemá u konfuciánů jinde obvyklý význam „duchem velkého člověka“.

⁴⁵ Přinášející výnosy na nutné oběti předkům.

5.4 Byl jednou jeden Xu Xing, který činil [dle] slov Bájného rolníka⁴⁶. Ze státu Chu šel do státu Teng, přimaširoval si to k domu vévody Wena a pravil: „Lidé zdaleka⁴⁷ se doslechli, že vládnete šlechtně, přejí si zde získat příbytek a stát se vašimi poddanými.“

Vévoda Wen mu daroval příbytek.

Xu Xinga doprovázelo několik desítek učedníků, všichni nosili hrubý oděv a pro živobytí vyráběli splétané sandály a tkali rohožky.⁴⁸

Chen Liangův⁴⁹ učedník Chen Xiang a jeho mladší bratr Xin nesli na zádech pluhy a radlice⁵⁰, ze státu Song šli do státu Teng a pravili: „Doslechli jsme se, že vládnete podle dávných mudrců, takže jste sám také mudrcem a my si přejeme stát se poddanými mudrce.“

Když Chen Xiang spatřil Xu Xinga, byl velmi potěšen, zcela odvrhl své původní učení a učil se [dále jen] od něj.⁵¹

Když se Chen Xiang setkal s Menciem, tlumočil mu Xu Xingova slova: „Panovník státu Teng (sice dělá, že) je vskutku moudrým vládcem, ale ještě neslyšel o morálních principech. Moudrý vládce přece jí z toho, co vypěstoval společně s lidem, a [i když] vládne, sám si vaří. Jenže [vévoda ze státu] Teng má přetékající sýpky a plné pokladnice, živí se tedy na úkor utlačovaného lidu, tak jakýpak moudrý vládce?“

Mencius pravil: „Mistr Xu jistě nejprve zaseje a až potom jí?“

„Ano.“

„Mistr Xu jistě nejprve utká látku a až potom se odívá?“

„Ne. Mistr Xu se odívá v hrubý oděv.“

„Nosí Mistr Xu čapku?“

„Nosí.“

„A jakou?“

„Prostou, nebarvenou.“

„Utkal si ji sám?“

„Ne, získal ji výměnou za zrní.“

„Jak to, že si ji Mistr Xu neutkal sám?“

„Zasáhlo by to do jeho rolničení.“

„Vaří Mistr Xu v kotlíku a rýžovém hrnci a má pluh se železnou radlicí?“

„Ano.“

„Sám si to vše vyráběl?“

„Ne, získal vše výměnou za zrní.“

⁴⁶ Shen Nong 神農. Zde zmiňovaný Xu Xing je zřejmě zastáncem tzv. „agrárnícké školy“ nongjia 農家. O jeho identitě spekuluje např. YBJ ve svém komentáři (1960: 130).

⁴⁷ „já (a mí druhové)“ – v čínštině dodnes časté oslovení sama sebe v třetí osobě.

⁴⁸ Tyto reálie jsou známkou relativní chudoby. Zajímavé je, že „být něčí rohožkou“ je i v češtině známkou nízkého postavení – lidí, po nichž se šlape.

⁴⁹ Chen Liang byl konfucianec ze státu Chu.

⁵⁰ Obecně může zahrnovat i jiné zemědělské náčiní.

⁵¹ Tedy odvrhl konfucianství a přešel (změnil) na stranu „agrárníků“, jeho učitelem se stal Xu Xing. To dále Mencius samozřejmě kritizuje.

„Tím, že Mistr Xu získal toto nádobí a náradí výměnou za zrní, neutlačoval hrnčíře a slévače. A copak hrnčíř a slévač tím, že mění své nádobí a náradí za zrní, utlačují rolníky? Kromě toho, proč se Mistr Xu nestal hrnčířem a sléváčem a ve svém domě nezískal pro sebe vše, co potřebuje? Proč raději komplikovaně směňoval své zrní s řemeslníky? Proč si Mistr Xu raději tu námahu neušetřil?“

„Řemeslníci přece nemohou rolničit a [navíc] dělat svou práci.“⁵²

„Pak tedy je správa Podnebesí sama výjimkou, již je možné skloubit s rolničením? Vrchnost má své záležitosti a obyčejní lidé zase své. Kromě toho, kdyby si každý člověk měl sám vyrobit to, co mu jinak nabídnou už hotové řemeslníci a až potom to používat, to by panečku byla v Podnebesí jízda! Proto pravím: „Někdo pracuje rukama, někdo hlavou“⁵³; kdo pracuje hlavou, vládne lidem, kdo pracuje rukama, tomu je vládnuto; ti, kterým je vládnuto, živí; ti, kteří vládnou, jsou živěni, to je danost v Podnebesí.“⁵⁴ „Za časů Yaoa ještě v Podnebesí nepanoval klid, řeky se vylévaly z břehů a voda zaplavovala celý kraj, zeleň divoce bujela, tvorové se nezřízeně množili, obilí nedozrávalo, divá zvěř utlačovala lidi a stopy kopyt a drápů křížovaly celou zemi. Yao si tím jako jediný dělal starosti. Vybral Shuna, aby se v této záležitosti ujal vlády. Shun pověřil Yiho⁵⁵, aby zavládl ohněm, a ten vypálil neprostupné lesy v horách a zeleň v mokřadech, takže se divá zvěř stáhla do ústraní. Velký Yu pak zprůchodnil devět velkých říčních toků, vyčistil řeky Ji a Ta a zavedl jejich vody do moře, vybudoval průrvy na řekách Ru a Han a odvedl vody z řek Huai a Si do Dlouhé řeky.⁵⁶ Teprve potom bylo možné zúrodňovat v Centrálních státech⁵⁷ půdu a tím i získat obživu. Tou dobou Yu pracoval osm let mimo domov, a i když kolem něj třikrát prošel, nikdy nevstoupil dovnitř; copak [k tomu všemu ještě] mohl rolničit, i když si to přál?“

„Hou Ji⁵⁸ naučil lid sázet a sklízet, sít a pěstovat pět druhů zrnin. Pět druhů zrnin dozrávalo a lid měl co jíst. Ale lidé mají [mit] i morální principy: i když se dosyta najedí, teple obléknou a pohodlně zabydlí, bez vzdělání se blíží divé zvěři. Dávny mudrc Shun si s tím dělal starost, a tak pověřil Xieho, aby se stal „ministrem vzdělávání“⁵⁹ a vyučoval o mezilidských vztazích – příbuzenské lásce mezi otcem a synem, správnosti mezi vládcem a poddaným, rozdělení [podle přirozenosti] mezi

⁵² Tj. uznává, že dělba práce je nevyhnutelná.

⁵³ Orig. „心 je spíše „srdce“, „mysl“ – tento kontext ale prozrazuje, že 心 je v čínštině i orgánem myšlení.

⁵⁴ Následuje trocha tradiční čínské mytologie.

⁵⁵ Pozdější slavný ministr Bo Yi 伯益.

⁵⁶ Yu podle tradice „zkroutil řeky“ a tímto svým monumentálním dílem položil jeden ze základů čínské civilizace.

⁵⁷ O významu 中國 v době Válčících států viz např. Cambridge History of China, sv. 1.

⁵⁸ Legendární předek vládnoucího rodu dynastie Zhou, který podle tradice přinesl lidu proso a naučil je rolničit. 后稷 je vlastně označení funkce, zhruba odpovídající „ministru zemědělství“, Hou Jiho původní jméno bylo 棄 Qi. Hou Jimu, mýtu o jeho zrození a jeho příspěvcích k čínské kultuře a civilizaci je věnováno i několik odstavců v Kniže písní.

⁵⁹ 司徒 dosl. „vést učedníky“

mužem a ženou, pořadí [v úctě] mezi mladšími a staršími a důvěře mezi přáteli. Fang Xun⁶⁰ pravil⁶¹: „povzbuzujte je k aktivitě a odměňujte, opravujte a rovnajte, radte jim a pomáhejte, mějte je k tomu, aby sami získávali⁶², a tím také aspirovali na virtus.“ Když si mudrc dělá takové starosti o lid, měl by [snad ještě k tomu všemu] ve volném čase rolničit?“

„Yao si dělal starosti tím, že nezíská Shuna, Shun si dělal starosti tím, že nezíská Yuho a Gao Yaoa⁶³. Ten, kdo si dělá starosti tím, že jeho sto mu nebude řádně využito, je [pouhým] rolníkem. Rozdělovat lidem bohatství, tomu se říká ‚přízeň‘, učit lidi o dobru, tomu se říká ‚oddanost‘, získávat schopné lidi pro Podnebesí, tomu se říká ‚lidskost‘. Proto je snazší přenechat Podnebesí člověku, ale obtížnější získat schopného člověka pro Podnebesí. Konfucius pravil⁶⁴: ‚Ó, jak velkolepým byl Yao vládcem! Pouze Nebesa jej převyšovala a jen on se připodobnil jejich majestátnosti. Tak nezměrný byl [v moudrosti a ctnosti], že to lidé ani nedokázali pojmenovat! Impozantní ve vládě Podnebesí, a přitom v něm nehledal potěšení, ani je nebral za vlastní.‘ Když Yao a Shun vládli Podnebesí, copak k ničemu nepoužívali svou hlavu? [Ale ano,] jen se prostě nezabývali rolničením.“

„Už jsem slyšel o takových, kteří působením naší kultury a tradic⁶⁵ změnili barbar, ale ještě jsem neslyšel o našich, kteří by se změnili působením [kultury a tradic] barbarů. Chen Liang se narodil ve státě Chu, lahodily mu však morální principy Vévody z Zhou a Konfucia, vydal se tedy na sever studovat v Centrálních státech. Studenty ze severu nikdo nepředčí a jeho považovali za mimořádně talentovaného učence. [Vy] bratři jste mu sloužili několik desítek let, ale když mistr zemřel, nečekaně jste se od něj odvrátili. Když dříve zemřel Konfucius, po třech letech truchlení si žáci sbalili své věci a hodlali se vrátit domů. Při obřadném loučení tvář v tvář u Zigonga⁶⁶ se všichni rozeštkali, až ztratili hlas, a teprve potom se vydali na cestu. Zigong se ale vrátil, zbudoval si vedle obětiště přístřešek, v něm sám prodléval [další] tři roky a až potom se vrátil domů. Později si Zixia, Zizhang a Ziyou⁶⁷ uvzáli, že Youruo⁶⁸ připomíná Konfucia, přáli si mu sloužit, jako dříve sloužili Konfuciovi

⁶⁰ Fangxun 放勳 je Yaovo rodné jméno. Kontextuálně by zde však spíše zapadal Shun, jak poznamenává na str. 11 https://www.hackettpublishing.com/pdfs/TextNotesMengzi_TSP1.pdf.

⁶¹ Původní přímá řeč obsahuje zajímavou gramatickou konstrukci čítající několik segmentů A之B之, kde AB dnes tvoří dvouznamková slovesa. O významu polemizuje např. YBJ 1960: 133.

⁶² Svou dobrou lidskou přirozenost.

⁶³ Podle YBJ (1960: 133) byl Gao Yao Shunovým „ministrem (trestního) práva“ a Yuovým poradcem. Traduje se, že také sestavil první zákoník.

⁶⁴ Viz Hovory, část 泰伯 8.19.

⁶⁵ Více ke znaku Xia viz str. 11 dokumentu https://www.hackettpublishing.com/pdfs/TextNotesMengzi_TSP1.pdf

⁶⁶ Prominentní Konfuciuův žák 端木賜 Duanmu Ci.

⁶⁷ Konfuciovi žáci Bu Shang 卜商, Zhuansun Shi 顓孫師 a Yan Yan 言偃. Konfucius měl dva žáky s podobným zdvořilostním jménem Ziyou, kteří se však psali jinými znaky: 子游 vs. 子有.

⁶⁸ Další Konfuciuův žák. Jeho zdvořilostní jméno bylo 子若 a byl znám vynikající pamětí.

a naléhali [v tom směru] i na Zengziho⁶⁹. Zengzi však pravil: „Ne. Co Dlouhá řeka a řeka Han očistí, co podzimní slunce vybělí, to v zářivé čistotě již není možné překonat.“⁷⁰ A teď je tu člověk, který [nesrozumitelně] švitoří jako jižní barbaři, nedrží se morálních principů dávných moudrých vládců a ty⁷¹ se odvracíš od svého učitele a studuješ u něj⁷², tedy nejednáš stejně jako Zengzi. Už jsem slyšel o takových [ptácích], kteří se z odlehleho hlubokého údolí přestěhovali na vysoký statný strom, ale ještě jsem neslyšel o takových [ptácích], kteří by se z vysokého statného stromu přestěhovali do odlehleho hlubokého údolí. V [Knize písní v] Ódách ze státu Lu⁷³ se praví: „Udeřil na kmeny Rong a Di“⁷⁴, potrestal státy Jing a Shu.“ Vévoda z Zhou na ně udeřil a ty se od nich ještě budeš učit, tedy nedobře jsi změnil⁷⁵.“

[Chen Xiang pravil: „Při dodržování principů Mistra Xua nebudou na trzích dvojí ceny a v Centrálních státech se nebude podvádět. Ani když půjde na trh malé děcko, nikdo ho neošidí. Plátno i hedvábí jedné délky bude stát stejně, konopná příze i hedvábné smotky jedné váhy budou stát stejně, pět druhů zrnin jedné míry bude stát stejně a stejně budou stát i všechny sandály jedné velikosti.“

[Mencius] pravil: „Nestejnost věcí je jejich přirozeností. Někdy je [jejich cena] dvoj- nebo pětinasobná, jindy deseti- nebo stonásobná a někdy dokonce tisíckrát nebo deset tisíckrát větší. Pokud je všechny postaviš vedle sebe a srovnáš, způsobíš tím v Podnebesí zmatek. Kdyby hrubé a jemné sandály stály stejně, copak by je někdo vyráběl? Kdyby se dodržovaly principy Mistra Xua, jeden podle druhého by podváděli; jak by někdo mohl spravovat stát?“

5.5 Mohista jménem Yi Zhi požádal prostřednictvím Xu Biho⁷⁶ o setkání u Mencia. Mencius pravil: „Určitě bych se s ním rád setkal, ale jsem teď nemocný. Až se vyléčím, půjdu za ním, nemusí sem chodit!“

Později [Yi Zhi] opět požádal o setkání u Mencia. Mencius pravil: „Teď už bych se s ním mohl setkat. Nerovný ale neuvidí morální principy. Já ho tedy narovnam.“⁷⁷ Slyšel jsem, že Mistr Yi je mohista⁷⁸. Jak se podle Moa spravují smuteční záležitosti: principem je skrovnost⁷⁹. Mistr Yi si myslí, že jím změní Podnebesí, asi tedy pova-

⁶⁹ Viz výše.

⁷⁰ Jinými slovy: „Nikdo není jako Konfucius“.

⁷¹ Mencius zřejmě stále hovoří k Chen Xiangovi, viz výše.

⁷² Tím zlým svědkem je zřejmě stále Xu Xing, viz výše.

⁷³ Konkrétně v části 閼宮.

⁷⁴ Barbarské kmeny Rong 戎 jsou tradičně řazeny na západ, kmeny Di 狄 pak na sever od „civilizovaných“ států.

⁷⁵ Přesl na stranu nekonfuciánských barbarů.

⁷⁶ Menciov žák (YB 1960: 136).

⁷⁷ Poznámka v https://www.hackettpublishing.com/pdfs/TextNotesMengzi_TSP1.pdf na str. 12 odkazuje na jiný možný překlad ve smyslu „Ani dnes se s ním nemohu setkat. Ale pokud ho nenarovnam, nespatří morální principy.“ s tím, že v první větě vypadla z textu zápornka.

⁷⁸ Tj. následovník učení mistra Mo 墨子.

⁷⁹ Dosl. „tenkost“ (rakví) neboli skrovnost, protože tenké rakve jsou levnější než masivní.

žuje za neuctivé tento princip popřít. Mistr Yi ale pohřbil vlastní rodiče bohatě⁸⁰, posloužil jim tedy způsobem, který sám snižuje.

Mistr Xu⁸¹ to tlumočil Mistru Yimu.

Mistr Yi pravil: „Podle morálních principů ritualistů⁸² [vládci] v dávnověku přistupovali k lidem, jako kdyby chovali novorozence. Co to znamená? Asi to, že láska nerozlišuje v úrovních a naplňování začíná od vlastních rodičů.“⁸³

Mistr Xu to tlumočil Menciovi.

Mencius pravil: „Opravdu se Yizi domnívá, že člověk miluje svého synovce stejně jako sousedovo právě narozené děčko? [Mistr Yi] sice vyhmátl jeden moment: když se miminko⁸⁴ připlazí k okraji studny, není to jeho přečin. Kromě toho, když Nebesa rodí věci, dávají jim jeden kořen, zatímco u Mistra Yiho se odvozuje ze dvou kořenů.⁸⁵ V dávné minulosti asi byli takoví, kteří své rodiče nepohřbívali. Když rodiče zemřeli, sebrali jejich těla a odhodili je do rokle. Když později někdo prošel kolem, zatímco na tělech už hodovaly lišky a sály mouchy a komáři, čelo mu zkpřipilo pot a on musel odvrátit svůj zrak, protože takový pohled nebylo možné unést. Ten pot se nevyhýbá na odívání druhým lidem, nýbrž vytryskl přímo ze srdce a zbrotil jeho tvář. On se pak zřejmě vrátil domů pro rýč nebo lopatu a koš, aby těla aspoň přikryl. Přikrytí těla bylo určitě správné, takže když oddaný syn a člověk obdařený lidskostí pohřbíval své rodiče, jistě přitom také jedná podle morálních principů.“

Mistr Xu to tlumočil Mistru Yimu. Mistr Yi chvíli zíral a pak pravil: „Poučil jsem se.“

⁸⁰ Do masivní rakve.

⁸¹ Xu Bi, viz výše.

⁸² Konfuciánců rujia 儒家.

⁸³ „Univerzální láska“ mohistů je tedy správná, a když Mistr Yi pohřbil své rodiče bohatě, mělo to své opodstatnění.

⁸⁴ Srov. se svazkem 3. To, že každý člověk zareaguje, když hrozí miminku nebezpečí, nelze podle YBJ (1960: 136) vykládat „univerzální láskou“, ale spíše tím, že přirozeností každého člověka je soucitná mysl. Mohista tedy podsouvá Menciovi příkladu nesprávný význam.

⁸⁵ YBJ (1960: 136) vysvětluje, že podle konfuciánců jsou jediným „kořenem“ (lásky) vlastní rodiče – a její naplňování je pak možné rozšířit na ostatní – zatímco u mohistů na původu nesejde, pak ale musí do argumentace vstoupit nějaký další „kořen“ než zrození. Tato pasáž patří v 5. svazku k nejobtížnějším. Snad může jít o jakousi diarchii principů.

RECENZE

Sün-c', tradičně Sün Kchuang.

**Překlad a komentář Lukáš Zádřapa. Praha: Academia a FF UK 2019,
529 stran. ISBN 978-80-200-2956-0.**

Jan Beran

V roce 2019 byla ediční řada Orient nakladatelství Academia obohacena o další významný svazek staročínské filosofie, o *Mistra Sūna (Sün-c')*, jehož autorství historiografická tradice i moderní historikové čínské filosofie valnou měrou přičítají čchiskému učiteli a státnímu úředníkovi Sün Kchuangovi neboli Sün Čchingovi. Překladatel Lukáš Zádřapa tak volně navazuje na svůj dřívější překlad spisu *Chan-fej-c'*, jehož autor měl být dle kusých historických zpráv Sün Kchuangovým žákem, společně třeba s tvůrcem čchinské centralistické politiky Li Sem.

Knihu otevírá úvodní stručná studie o Sün Kchuangovi, o obsahu textu nesoucího jeho jméno, členění spisu, otázkách autorství a původnosti. Na to navazuje pojednání textologické, zhodnocení pozice a významu *Sün-c'* v rámci konfuciánství a intelektuálních dějin Číny. Vysvětleny jsou také překladové volby pro klíčové pojmy textu (správné chování i, společenská úloha fen, cílené úsilí wej, být lidský žen, obřady li atd.). Za úplným překladem samotným pak najde čtenář i vysvětlující odborný aparát v podobě seznamů měrových jednotek, rejstříku hlavních osob a soupisu kanonických spisů, které jsou v knize zmiňovány. Při orientaci v případném dalším studiu tohoto tématu významně napomůže vcelku podrobná strukturovaná bibliografie.

Je sympatické, že autor překladu ve stručném biografickém portrétu Sün Kchuanga nesppekuluje nad rámec dochovaných pramenů, a i ty bere vzhledem k jejich nejisté autenticitě a v některých případech i časové odlehlosti s rezervou. Je s ním třeba souhlasit v tom, že nepodložená historizace Sün Kchuangova životopisu sice může působit sugestivně a dokonce i koherentně, ale ve skutečnosti v dochovaných pramenech opravdu chybí dostatek spolehlivých údajů pro jiné tvrzení, než že mistr Sün větší část života prožil v 1. pol. 3. stol. př. n. l. (zemřel někdy po r. 239 př. n. l.).

Nejčastěji zmiňovanými tématy ze sūncovského souboru, jenž patrně není jako celek dílem pouze Sün Kchuangovým, jsou názory na lidskou přirozenost (sing), kdy se zde v přímém sporu s ranějším konfuciánským filosofem Menciem (žil asi o půlstoletí dříve) razí názor, že lidská přirozenost je zlá a špatná; dalším významným tématem je požadavek na opravu pojmů, aby se skutečně shodovaly s tím, co mají označovat. Dvaatřicet dochovaných kapitol (nebo „knih“, jak je překladatel nazývá) pojednává o významu učení a sebezušlechťování, kdy je hlavně třeba následovat obřady a ty správné učitele, být zdvořilý a držet se pevně přijatých zásad,

neposuzovat lidi podle vzhledu, ale podle jejich skutečné společenské úlohy. K tomu všemu nevedlo učení předchozích myslitelů a hegemoni se nechovali jako „(praví) králové“. Takoví by zaměstnávali konfuciánské úředníky, „malým lidem“ vládli uvážlivě prostřednictvím odměn a trestů, vážili by si tradice a řídili se jí. Král sám nemusí být zvláště schopný, musí ale umět zaměstnávat schopné lidi, neplýtvat, ale také zachovávat jistou pompu a společenské rozdíly. Jeho ministři jej mají upozorňovat na chyby. Ve věcech válečných král spoléhá na podporu lidu, připojí-li nějaké nové území, musí mít na paměti, že snadnější je území dobýt než mu dlouhodobě s úspěchem vládnout.

Opravdová síla myšlení textu *Sün-c'* spočívá v řešení témat, kterým se jiní rani konfuciáni příliš nevěnují a legisté na ně odpovídají bez ohledů k jejich morálnímu či kosmologickému rozměru. Mám na mysli XVII. kapitolu Tchien-lun („Pojednání o nebesích“, resp. v Zádrapově překladu „Pojednání o přírodě“). Člověk je zde v rámci triády nebesa – země – člověk postaven na roveň s nebesy a zemí jako klíčový kosmologický agens: „Příroda má své časování, země má své zdroje, člověk má své řízení věcí.“ Zde a ve 22. kap. *Doktríny středu* (*Čung-jung*) začínají dějiny slavného trojpojmu tchien – ti – žen. Zdůrazňuje se, že člověk se má držet této své role a nesnažit se přejímat nebo zasahovat zejména do působnosti nebes/přírody. Zde je třeba poznamenat, že překladová volba „příroda“ pro termín „tchien“ (běžně: „nebesa“), jakkoli ji na některých místech volí i jiní autoři (např. Knoblock či Wing-tsit Chan), patří k nejproblematičtějším prvkům překladu, je jak anachronická, tak i kulturně cizorodá a posunuje tento text k „marxovskému odkouzlení“, jak píše sám autor v předmluvě ke kapitole.

Mistr Sün vystupuje rázně proti pověrám a požaduje, aby nebyl přikládán přirozeným jevům význam, který ze své povahy nemají. Polemizuje v různých otázkách s jinými staročínskými filozofy a poukazuje na jednostrannosti jejich myšlení, třeba s mistrem Moem v otázce hudby, kdy oproti němu hudbu a tanec pokládá za přínosné: obé vede lidské city a uspořádává je. Ačkoliv jinak často razí myšlenky upomínající na legismus a netají se obdivem k čchinským pořádkům – pročez k němu jiní konfuciáni vždycky vcelku pochopitelně přistupovali s nedůvěrou, je proti kolektivní (rodové) odpovědnosti za činy jednotlivců. Kapitolu XXVI, sestávající ze série hádanek, někteří teoretici považují za první „popisnou báseň“ *fu*. Tento žánr byl v pozdější literatuře až do sungské doby prominentní, za Chanů jej mezi jinými proslavili S'-ma Siang-žu nebo Jang Siung.

Co se samotného překladu týče, pořídil jej Lukáš Zádrapa, podobně jako své dřívější překlady staročínských textů, náročným způsobem přímo z čínského originálu s odbornou redakcí, která je výsledkem dlouholetého studia klasické čínštiny a staročínských reálií. (Záměrně?) archaizující jazyk může místy působit trochu toporně, na druhou stranu upomíná na starobylost originálu. Někdy až příliš zjevná je snaha držet se co nejbližší originálu, čínský text nám pak až vyvstává před očima. Překladové přesnosti a věrnosti je tu zhusta dosaženo na úkor čitelnosti a mateřského jazyka, třeba: „Od narození zná, co je to závist a nenávisť, a když se chová podle toho, vzniká z toho školení druhým a mizí oddanost a důvěryhodnost. Od narození

má také tužby očí a uší, zálibu v nápěvech a ženské krásě, a když se chová podle toho, pramení z toho zpuštělost a zmatky a ztrácejí se obřadní a společenská pravidla náležitého chování a soustava uhlazených vzorců jednání.“ (str. 384) Vezmeme-li však v úvahu povahu a rozsah textu, jeho význam pro porozumění konfucianství i obecněji čínskému způsobu uvažování i skutečnost, že v „západních“ jazycích se počet rozsáhlejších překladů ze *Sün-c'* počítá jen na prstech obou rukou, jsou to vady na krásě v celku nepodstatné. Jedná se o významný odborný i literární počín a zasloužil by si mnohem větší publicity, než jíž se mu dostalo. Co Zádrapa nezmiňuje, je skutečnost, že v našem jazykovém okruhu již částečný překlad *Sün-c'* dávno existoval, a to od roku 1977 slovenský překlad vybraných pěti kapitol od Mariny Čarnogurské¹, v roce 2000 následovaný překladem prvních devíti kapitol od téže autorky (*Sün c': Eseje*, 1. diel.).

Ačkoliv je literární a filosofický styl mistra Süna méně spektakulární než velkopéřápková imaginace Čuangova a méně vybroušený než třeba dílo staršího ideového soupeře Mencia, zaujme českého čtenáře svou uspořádaností, racionalitou a důrazem na zásadní a hluboký smysl vzdělání a kultury v lidském životě. Neboť bez kultury a vzdělání bychom byli dle Sün Kchuanga rovni divoké zvěři.

¹ Marina Čarnogurská studovala u Timotea Pokory klasickou čínštinu od roku 1964 na FF UK, od roku 1965 pak soukromě v Orientálním ústavu. Pod jeho vedením mimo jiné četla kapitolu 23 *Sün-c'* o lidské povaze. Pro diplomovou práci pořídila excerpci z *Lun-jü*, *Meng-c'* a *Sün-c'*, které Pokora opravil po gramatické stránce, ale ponechal v nich terminologii a metafysickou filosofickou interpretaci, se kterou sám nesouhlasil. Výbor z těchto knih pod názvem *A riekol Majster...* vyšel poprvé v nakladatelství Tatran v roce 1977, v reedici pak v roce 1990.

Wiedenhof, Jeroen: *A Grammar of Mandarin.*

**Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
2015, 477 s. ISBN 978-90-272-1228-3.**

Kamil Hanák

Autor publikace Jeroen Wiedenhof působí na Katedře čínských studií na Leiden University. V knize vychází ze svých dlouholetých badatelských i praktických zkušeností s mluvenou čínštinou.

Kniha je rozdělena do dvanácti kapitol, z nichž devět se zabývá gramatikou. Ve zbývajících třech kapitolách se autor zabývá problematikou, kterou v současné době jako součást gramatiky nevnímáme. Jedná se v 1. kapitole o historický přehled vývoje čínštiny a dále o geografické a dialektické souvislosti. Ve 2. kapitole jsou podrobně rozebrány fonetika a fonologie čínštiny a v závěrečné 12. kapitole se autor věnuje čínskému znakovému písmu a jeho historickému vývoji. Kapitoly 3 až 11 se zabývají nejdůležitějšími aspekty hlavních gramatických jevů současné čínštiny.

Anglický název publikace může být poněkud zavádějící nejen pro české čtenáře ale i pro rodilé mluvčí angličtiny. Jak sám autor uvádí v předmluvě, výraz „grammar“ je zde použit v poněkud širším smyslu, než jak je dnes obecně chápán. Tato skutečnost je patrná již z pouhého pohledu na názvy výše zmíněných kapitol: Mandarin, Phonetics and phonology, The Chinese script. Zejména kapitoly 2 a 12 patří nepochybně do oblasti zájmu lingvistiky, ale nikoliv do gramatiky. Autorovo pojetí gramatiky tedy odpovídá spíše tradičnímu výrazu gramatika, tak jak byl chápán po dlouhá staletí na většině území Evropy. Tvořila součást tzv. trivia společně s rétorikou a dialektikou. V tomto smyslu se jedná o široce pojaté pojednání o jazyce, jeho funkcích a způsobu použití. Publikace se neomezuje pouze na morfologii a syntax, jak by se mohlo z názvu zdát na první pohled.

V kapitolách 3 až 11 jsou jednotlivé aspekty čínského jazyka rozebírány značně podrobně a příklady jsou bohatě komentovány a dávány do širších souvislostí. Výrazy a příklady v čínštině jsou uváděny v kurzívě, aby byly lépe odlišeny od zbytku textu. Za vhodnější řešení bych považoval užití tučného písma, což by značně ulehčilo orientaci a rychlé vyhledávání v textu. Vzhledem k tomu, že je publikace zaměřena na mluvený jazyk, tak jsou čínské výrazy jen zřídka uváděny i v čínských znacích. Všechny příklady jsou uvedeny v pinyinu. Znaky jsou vedle pinyinu uváděny většinou pouze u geografických či historických názvů. Uvádění znaků alespoň u názvů jednotlivých podkapitol, které označují konkrétní jazykový jev, by pro čtenáře znalé čínského písma celou publikaci učinilo značně přehlednější.

Dělení kapitol zabývajících se gramatikou se řídí logikou čínštiny a nikoliv tradičními kategoriemi, do nichž jsou tříděny jazykové jevy ve většině evropských jazyků. V mnohých publikacích o čínské gramatice se autoři striktně drží zavedených

evropských postupů, což často komplikuje pochopení některých aspektů čínštiny. Například dělení čínských slov podle slovních druhů, tak jak je známe z evropských jazyků, může být problematické, protože u mnoha čínských výrazů není příslušnost ke slovnímu druhu přesně dána a může se měnit s ohledem na kontext. Tomuto problému se nelze zcela vyhnout nikdy, ale zde autor samotným dělením kapitol problém minimalizuje.

Výraz „Mandarin“ je v anglofoním světě velice rozšířený, ale z mnoha důvodů dosti zavádějící. Pokud bychom název chtěli převést do češtiny, nejvhodnějším ekvivalentem by byla současná čínština, jelikož o standardní čínštině nelze vzhledem k rozmanitosti zdrojů v tomto případě hovořit. Kniha je plná příkladů z nahrávek reálných komunikačních situací mezi rodilými mluvčími současné čínštiny, kteří ovšem pocházejí z různých částí Číny.

V 1. kapitole autor vysvětluje vývoj čínštiny a její současnou situaci nejen z pohledu čistě jazykového, ale i v kontextu společenském a politickém. Do jisté míry se zde prolíná synchronní i diachronní pohled na jazyk, což není problém v úvodní kapitole, ale občasná exkurze do minulosti se vyskytuje i v následujících gramatických kapitolách, což může poněkud zhoršovat přehlednost celé publikace.

V poslední 12. kapitole se autor celkem podrobně věnuje historickému vývoji čínského písma a zabývá se i jednotlivými kaligrafickými styly. Značná část kapitoly je věnována typům tahů a jejich pořadí při psaní čínských znaků, různým transkripcím čínštiny a dále také problematice radikálů a struktury znaků.

Dle informací nakladatele je publikace určena odborné veřejnosti z řad lingvistů či jakémukoliv zájemci o studium čínského jazyka. Výše zmíněné kapitoly, tedy 1. a 12. mohou být dobrým úvodem do problematiky pro začínající studenty čínštiny či nejrozličnějších lingvistických oborů, ale zbývající kapitoly bych doporučoval spíše pokročilým lingvistům a studentům, kteří již mají studium základů čínštiny za sebou. Pokročilým studentům čínštiny může publikace sloužit jako zdroj nových pohledů na určité jazykové jevy a lze zde nepochybně narazit na některé zajímavé autorovi myšlenky. Dobrým příkladem může být autorova zmínka o čínských znacích jako v podstatě o dalším samostatném jazyce, který je třeba si při studiu čínštiny osvojit. Vzhledem k množství znaků potřebných k dosažení základní gramotnosti nelze s autorovým pohledem než souhlasit.

Začínajícím či mírně pokročilým studentům čínštiny bych ovšem publikaci příliš nedoporučoval. Jednak se zde vyskytují fakta, která stále zůstávají otevřená diskusi i mezi odborníky, např. otázky ohledně standardu čínštiny či dokonce samotného pojmu čínština, zde tedy „Mandarin“, a také skutečnost, že autor řeší hovorový jazyk z mnoha různých zdrojů, může být pro méně pokročilé studenty značně matoucí. V neposlední řadě i množství odkazů či komentářů k jednotlivým jazykovým jevům vytváří materiál vhodný spíše pro odborníky, kteří se již v nastolených otázkách celkem dobře orientují.

Popis jednoho zápasu Egon Bondy a *Tao-te-ťing*

(Reflexivní recenze na knihu Bondy, Egon. *Dlouhé ucho*.
Praha: Akropolis 2020, 112 stran. ISBN 978-80-7470-279-2.)

Jan Beran

Bondy byl nesporně svým způsobem odborníkem na *Tao-te-ťing*. Nejméně od počátku 70. let, kdy si tohoto staročínského textu začal více všimat, nepochybně i v souvislosti s prací na svém stěžejním filosofickém díle *Útěcha z ontologie* a později na jeho pokračováních. „Svým způsobem“ píše proto, že Bondymu nikdy nezbývalo než studovat „spis Starého mistra o pěti tisících znacích“ zprostředkovaně, ať už s pomocí překladů do západních jazyků (ve smyslu dichotomie Východ – asijské civilizace, Západ – euroamerická civilizace), anebo s pomocí informantů – překladatelů ze staré čínštiny při sjednaných schůzkách. Tyto kontakty mu pomáhaly proniknout do *Tao-te-ťingu* více a hlouběji než jednotlivé hotové interpretace.

Začalo to již hluboko v minulém století, koncem 60. let s Bertou Krebsovou, která se v úvodu ke svému tehdy novému překladu *Tao-te-ťingu* s díky zmiňuje o „prudkých a nesmiřitelných“ diskusích, kdy opětovně přicházel s připomínkami, týkajícími se základních problémů taoismu.² Bondy sám k tomu píše: „Tao bylo pro mne zážitkem, jehož určující vliv dosud zdaleka neskončil. Měli jsme tehdy v češtině jen překlad Dvořákův (jehož nedostatky jsou lépe známy než přednosti, ale to jsem tehdy nemohl rozlišit) a překlad Jan Chin-šunův, který jsem si doplňoval různými překlady německými a anglickými. Frapantní rozdíl mezi jednotlivými překlady bil do očí, a tak jsem se snažil jaksi rekonstruovat původní text. Snaha o přesné pochopení *Tao te ťing*u mne neopustila dodnes, i když jsem se mezitím sám podílel na novém českém překladu Berty Krebsové.“³ Zhruba o deset let později Bondy pokračoval v konzultacích, ač jen epizodicky, s Olgou Lomovou a s Martinem Há-

² Lao-c' o Tao a ctnosti. *Tao te ťing*, přel. Berta Krebsová. Praha: Odeon 1971, s. 12.

³ Bondy, Egon. *Postpříběh, příležitostné eseje a rekapitulace*. Praha: DharmaGaia 2013, s. 193. Text pochází z března 1980 a byl součástí „Knížky o tom, jak se mi filosofovalo“.

lou, jehož překlad *Čung-jungu*, té „nejtaoističtější z konfuciánských knih“, připojil ke své *Čínské filosofii*.⁴

Zachovalo se i písemné svědectví o konzultacích s Oldřichem Králem ve stejné době. V dopise někdy z konce listopadu či samého počátku prosince 1991 mu píše: „Jak víte, ten *Tao-te-ťing* mi leží na srdci již dlouho – nejde o další nový překlad, ale o rozbor, který by učinil text použitelným pro exaktní práci evropských filosofů, kteří neumějí čínsky. Podkladem samozřejmě musí být rozbor textu, který vezme v úvahu různá možná čtení. (...) Sám jsem během toho času, co nad tím sedím, došel k některým zajímavým poznatkům, např. že text je daleko strážlivější, než se obvykle má zato, a „mystického“ je v něm méně. Některé partie jsou ovšem velmi tvrdým oříškem. Domnívám se však, že autor je v situaci, v níž byli předsokratici, tozn. musel teprve tvořit filosofickou terminologii a aparát z jazyka, který měl před sebou, a za těchto okolností podobně jako předsokratici s jazykem experimentoval, často až do znásilňování gramatiky, syntaxe atd. Možná, že některá čtení, která připadají z „normálního“ filologického hlediska krkolomná, jsou filosoficky heuristická.“⁵ Vice času Bondymu věnoval lingvista David Sehnal, aby však nakonec společný překlad a výklad odložil a začal překládat znovu sám.⁶

Jesté před ním Bondy spolupracoval v Bratislavě s Marinou Čarnogurskou, tehdy po listopadovém uvolnění čerstvě promovanou žačkou původně právě Krebsové a Timotea Pokory, a společně vytvořili hned tři slovenské překladové verze za sebou.⁷ Krom toho Bondy přečetl o *Tao-te-ťingu* vše, co se mu za zhruba padesát let dostalo do rukou, vedle desítek zmíněných západních překladů to byly specializované studie i další všeobecnější literatura k dějinám čínského myšlení, k obecným a kulturním dějinám Číny. Ve svých *Poznámkách k dějinám čínské filosofie* věnoval *Tao-te-ťingu*

⁴ Bondy, Egon. *Poznámky k dějinám filosofie 2. Čínská filosofie*. Praha: Vokno 1993. O tom, že tento překlad nepovažoval pro sebe za konečný a chtěl se k překládání *Čung-jungu* vrátit, svědčí Bondyho poznámka k roku asi 1997: „Zaskočilo mne jen to, že mne dr. Čarnogurská tahala za fusekli a nepomohla mi s překladem *Čung Jungu*.“ („Jak to všechno skutečně začalo příběhem...“, in: Bondy, Egon. *Příběh o příběhu*. Praha: DharmaGaia 2009, s. 9.)

⁵ Nedatovaný, modrou propisovací tužkou psaný dopis s oslovením „Vážený a milý pane docente“ a podepsaný „Egon Bondy, Krátká 4, 588 56 Telč“. Rukopisná pozůstalost Oldřicha Krále.

⁶ Sehnal, David. *Kniha Laozi. Překlad s filologickým komentářem*. Praha: FF UK 2013. V „populární“ podobě vyšel tento překlad bez filologického komentáře nákladem Galerie Zdeněk Sklenář s ilustracemi Karla Malicha taktéž v roce 2013 v edici *Český Laozi/Lao-c'*. Další tři svazky edice tvoří překlad Králův, Krebsové a Rudolfa Dvořáka. Nepublikovaný rukopis překladu Bondy – Sehnal je nepochybně zásadním pramenem k poznání Bondyho konečné interpretace lao-čovského myšlení. Nedlouho po jeho dokončení Egon Bondy zahynul na následky popálenin, když se na něm v bratislavském bytě od cigaretového nedopalku ve spánku vzňalo pyžamo (23. března 2007, zemřel 9. dubna).

⁷ První verze: Lao- c'. *O ceste Tao a jej tvorivej energii Te*. Bratislava: Hevi 1993. Druhá verze: Lao- c'. *Tao Te ťing (O ceste Tao a jej energii Te)*. Bratislava: Nestor 1996. Třetí verze: Lao- c'. *Tao Te ťing. Kánon o Tao a Te*. Bratislava – Pezinok: Agentúra Fischer + Formát 2005. O počátcích této cyklické práce Bondy píše: „Nový překlad *Tao te ťingu* s dr. Čarnogurskou byl v letech 1991–1994 vlastně jedinou filosofickou prací, v níž jsem pokračoval.“ (*Postpříběh*, s. 266.)

16 stran (str. 63–79)⁸, nepočítaje v to další související témata jako např. „neotaoismus“. „Tao te ťing u rozhodně vděčím za hrozné mnoho, myslím, že ještě za víc než buddhismu,“ píše Bondy v *Postpříběhu*.⁹ Pokračuje pak: „Filosofie tao je potenciálně stále živá a zdaleka není antikvární záležitostí; (...) pro některé nejzávažnější otázky nesubstanční ontologie [jsem] využíval koncepce tao zcela uvědoměle;“¹⁰ „dosud nejpřesnější analýzu dialektického procesu máme v *Tao te ťing u*.“¹¹

Když začal psát *Dlouhé ucho*, nebyl tedy žádným nováčkem na poli raného čínského taoismu a s jistotou se pohyboval v hájemství cesty tao a síly te. Útlý svazek příběhu konce života Starého mistra, s autobiografickými rysy, jak je pro autora příznačné, začal psát záhy po vlastním neúspěšném pokusu o „euthanasii“, jak to sám nazývá: „Nevěda ... co s načatým večerem ... čistě z rutiny jsem tedy napsal nový krátký román na téma, k němuž jsem nepotřeboval – jak jinak striktně dodržuji – žádnou odbornou přípravu, protože historii posledních měsíců Lao-c’a a k tomu potřebné reálie znám nazpaměť.“¹²

Filosofická novela, nazvěme ji tak, *Dlouhé ucho*, může být svým obsahem překvapivá. Ovšem jen pokud neznáme zbytek díla Egona Bondyho a jeho trvalé zrcadlení sebe sama ve všech tragických životních osudech, jež v knihách popisuje. Neboť Bondy tragičnost vlastního lidského osudu viděl a možná i cíleně hledal v mnoha předmětech, resp. osobách a typech svého historického a filosofického zájmu, ať už to byl neolitický šaman, starořecký Kratés, čínský filosof Jao Li, hlasatel židovského vykoupení Šabtaj Cvi, prostý mnich, Hatto, Severin či právě – Starý mistr. Literární fikcí je samozřejmě také historizace konce Lao-c’ova života, a to patrně už od prvního známého zápisu o něm v S’-ma Čchienově díle (*Zápisy historika*). Díky Bondyho hluboké obeznámenosti s obsahem textu jemu přičítanému se ale z *Dlouhého ucha* stává první český filosofický komentář k *Tao-te-ťing u*. Komentáře předchozí, zejména Krebsové a Sehnala, se zaměřují především na jazykovou stránku textu, lingvistický rozbor a obtíže samotného překladu, i když zejména Sehnalův komentář nabízí i jisté filosofické interpretace.

Obsahově se Bondy drží „historické“ linie načrtnuté S’-ma Čchienem a pozdějšími legendami o tom, že ve stáří byl Lao-c’ roztrpčen úpadkem čouské dynastie a stále krvavějšími brutálnějším zápasy o moc nad Říší středu, rozhodl se tedy odejít „na západ“. Když dorazil na hřbetu vodního buvola do hraničního průsmyku, strážce onoho průsmyku jej vybědl, aby pro něj sepsal knihu. Když tak na naléhání učinil, vsedl opět na buvola a opustil Čínu. Bondy, jak má ve zvyku, tuto legendu obohacuje popisem cesty od sídelního města, setkáním s putující dívkou Devátou s nemluvnětem na zádech, jež ho pak doprovází a stará se o něj až na hranice říše. Popis obsahuje množství dobových reálií, většinou vcelku autentických, týkajících se lidských sidel, organizace života v nich, předmětů denní potřeby, ale i způsobů

⁸ Bondy, Egon. *Poznámky k dějinám filosofie 2. Čínská filosofie*. Praha: Vokno 1993.

⁹ Bondy, Egon. *Postpříběh*, s. 194.

¹⁰ Tamtéž, s. 194.

¹¹ Tamtéž, s. 147.

¹² Bondy, Egon. *Příběh o příběhu*. Praha: DharmaGaia 2009, s. 9.

vedení války, jež právě v této době četných konfliktů přinášely stále větší ztráty na životech vojáků, ale i rolnického a městského obyvatelstva. V dlouhých vnitřních monologích Dlouhého ucha, stále méně se starajícího o své okolí, se čtenář seznamuje se všemi významnými principy, obecně vnímanými jako taoistické: procesualnost a protikladovost dějů ve světě, cesta tao jako jeho zdroj a podklad, síla slabosti, nezasahování, prvořadá povinnost panovníka zajistit lidem obživu... Bondyho Lao-c' se vymezuje proti nekritickému oslavování a přidržování se tradice a kulturních zdrojů, v čínském kontextu tedy především proti učencům – konfuciánům, ovšem s jistou ambivalencí. Coby zběhlý dvořan a úředník vnímá obřadnost jako otravnou nutnost a bohupustý formalismus. Se svým autorem sdílí výraznou nechuť k životu, již brzdí jen věčná touha po poznání a podprahová vůle jet dál až do konce.

Historizující novela *Dlouhé ucho* nepatří k elegantní ani vytříbené literatuře, na druhou stranu je pro českého čtenáře výbornou pomůckou pro lepší porozumění zejména dosavadním českým překladům *Tao-te-t'ingu*, ale i všeobecným úvodem do taoistického uvažování a konec konců i do způsobu, jakým tento světonázor přetavil do svého nesubstančního ontologického modelu právě dr. Zbyněk Fišer alias Egon Bondy. Jestli on svůj zápas o konečné proniknutí do onoho enigmatického díla vyhrál, je tajemstvím, jež odešlo ze světa spolu s ním.

Rose, Heath: *The Japanese Writing System: Challenges, Strategies and Self-Regulation for Learning Kanji*.

Bristol: Multilingual Matters 2017, 208 p. ISBN 9781783098149.

Patrick Kandrác

Kniha *The Japanese Writing System: Challenges, Strategies and Self-regulation for Learning Kanji*, ktorú v roku 2017 publikoval významný austrálsky lingvista Heath Rose, predstavuje vôbec prvú monografiu v oblasti japonského písma, ktorá sa venuje problematike osvojenia kandži z pohľadu ľudí, pre ktorých japončina nie je materinským jazykom. Ako uvádza autor, dielo je výsledkom vyše trinástich rokov výskumu v oblasti učenia a výučby kandži a vychádza z rady štúdií, ktoré sa venujú skúmaniu procesu osvojovania cudzieho jazyka. Okrem rozsiahleho portfólia teoretických poznatkov v knihe nájdeme aj niekoľko autorových subjektívnych názorov a praktických skúseností, čo jej dodáva unikátny osobný ráz. Práve táto zdanlivá intimita v spojitosti s jasne zrozumiteľným anglickým písomným prejavom umožňuje, aby kniha oslovila nielen odbornú čitateľskú obec, ale aj širšiu verejnosť v podobe samotných študentov. Autor sa navyše snaží limitovať počet odborných lingvistických termínov a pri tých nevyhnutných často uvádza stručné a výstižné vysvetlenie. Napriek tomu, že niektorí zasvätenjší čitatelia by si možno priali podrobnejší opis a exaktnejšie vysvetlenie určitých problematík, toto dielo nepochybne spĺňa účely, pre ktoré bolo vytvorené – stručným spôsobom na necelých 300 stranách poskytuje prevažne teoretický náhľad do oblasti výskumu japonského písma. Odborníci ocenia najmä dodatočné informácie ku niektorým štúdiám, na ktorých sa podieľal samotný autor, zatiaľ čo študenti bezpochyby ocenia nenáročnosť, s akou autor prezentuje vybrané teoretické poznatky, ktoré im môžu pomôcť zvládnuť náročné štúdium japonských kandži.

Monografia sa skladá zo štrnástich kapitol rozdelených do štyroch častí – všeobecné informácie, kognitívne stratégie, psychológia z hľadiska sebaregulácie a praktické implikácie. Na konci takmer každej kapitoly autor zhŕňa teoretické poznatky vo forme odporúčaní pre ich potencionálne praktické využitie, a to nielen z pohľadu odborníka tápajúceho po medzerách v doterajšom výskume, ale aj z pohľadu učiteľa pátrajúceho po teoretickom základe, na ktorom by mohol založiť efektívny výučbový štýl a z pohľadu študenta hľadajúceho spôsob, akým by spoľahlivo dokázal zvýšiť mieru efektivity osvojenia znakov. Ako autor uvádza na strane 16, jeho primárnym zámerom bolo vytvoriť vôbec prvú odbornú knihu, ktorá by sa priamo venovala problematike osvojenia japonského písma a poskytovala by súhrn relevantných poznatkov ako z oblasti lingvistiky a kognitívnej psychológie, tak aj z chudobného množstva štúdií zameraných na japonské písmo.

Problematike výučby a učenia sa japonského písma sa dostáva za posledné roky neustále viac a viac pozornosti. Skutočnosť, že v Japonsku sú z pochopiteľných dô-

vodov zaužívané iné postupy a preferencie je príčinou toho, že zahraniční odborníci a študenti nemajú jasne definovaný teoretický základ, o ktorý by sa mohli oprieť. Jedným z dôvodov je aj anglocentrizmus, ktorý panuje nielen v širokej verejnosti, ale aj v odborných kruhoch, čoho výsledkom je, ako autor spomína, nadbytok publikácií zameraných na osvojenie anglického jazyka a nedostatok štúdií, ktoré by sa venovali komplikovanému japonskému písmu. Je nutné zdôrazniť, že tento anglocentrizmus netreba vnímať negatívne – anglický jazyk sa za niekoľko posledných rokov skutočne posunul na hranicu, kedy ho možno nazvať globálnym jazykom. Bleskurýchly nárast záujmu o tento jazyk je teda úplne prirodzený – podobnú etapu, hoci nie v globálnej miere, koniec-koncov zažil aj samotný japonský jazyk ešte počas osemdesiatych rokov minulého storočia, kedy sa Japonsko stalo ekonomickou veľmocou. Každopádne je nutné poznamenať, že kvôli pomerne nízkemu záujmu zo strany japonských, ako aj anglo-amerických odborníkov, sa poznatky v oblasti japonského písma za posledných niekoľko desaťročí výrazne neposunuli. Dôkazom je skutočnosť, že samotný autor v knihe často uvádza neaktuálne štúdie alebo je nútený prispôbiť zistenia z výskumov zameraných na anglický jazyk a polemizuje o ich potencionálnom aplikovaní pre japonský jazyk. Táto skutočnosť však nie je legitímnou kritikou autora – ten len pracuje s tým, čo je k dispozícii – jedná sa skôr o nelichotivú vizitku zanedbanej oblasti výskumu. Autorova úprimná snaha aplikovať teoretický i praktický rámec dotazníku určeného pre kvalitatívny výskum sebaregulačnej kapacity študentov v procese učenia sa slovnej zásoby len preukazuje alarmujúci nedostatok odborných prác a publikácií v danej oblasti.

Na druhej strane, je nutné podotknúť, že situácia sa zlepšuje a povedomie v odborných kruhoch ohľadom závažnosti problematiky kandži postupne narastá, čo možno vidieť aj v snahe prepojiť oblasť japonského písma s informačnou vedou prostredníctvom digitalizácie humanitných vied. Vplyv nových technológií si veľmi dobre uvedomuje aj Rose, ktorý v knihe viackrát spomína potenciál využitia eye-trackingu či užitočnosť kandži aplikácií, ktoré umožňujú študentom aktívne sledovať svoj pokrok. Zostáva len veriť, že k tomuto trendu sa pridá aj určitá časť lingvistov a kognitívnych psychológov – záujem o japonský jazyk koniec-koncov neustále rastie, a hoci je ťažké predpokladať akým spôsobom momentálna koronakríza ovplyvní globálny vplyv japonskej kultúry vo svete, tak samotná skutočnosť, že počet ľudí na JLPT testoch sa každým rokom zvyšuje, napovedá o dlhoročnom pretrvávajúcom záujme mladších generácií nielen o Japonsko ako krajinu, ale aj o samotný jazyk.

Z hľadiska použitej literatúry sa autor opiera prevažne o uznávané metodologicky osvedčené štúdie, no zároveň sa nestráni vypichnúť ich nedostatky či vyzdvihnúť potenciálne využitie novších štúdií. V oblasti kategorizácie učebných stratégií uvádza viacero kritických pohľadov na danú problematiku a dôkazom jeho snahy o nestrannosť je aj skutočnosť, že na strane 73 síce kritizuje tretiu zložku rozdelenia stratégií, ktoré v roku 1990 definovali O'Malley a Chamot, no na rovnakej strane vyzdvihuje prínos tejto kategorizácie vo forme troch „dôležitých kognitívnych stratégií, ktoré by študenti mohli využiť nielen pri učení sa slovnej zásoby, ale aj pri učení sa samotných znakov“ – imagery, grouping a elaboration.

V ôsmej kapitole potom autor vysvetľuje dôvody, ktoré viedli mnohých lingvistov viedli ku kritike učebných stratégií ako teoretického konštruktu. V rámci tejto kritiky spomína najmä dvoch odborníkov – Dörneyi a Macaro – prvý z nich v roku 2005 navrhol nahradiť model učebných stratégií konceptom sebaregulácie, zatiaľ čo druhý v roku 2006 vypíchl kľúčové problémy späté so systémom učebných stratégií. Autor však, opäť v objektívnej snahe, na ďalšej strane do istej miery obhajuje výskum v oblasti učebných stratégií a spomína štúdie, v ktorých sa výskumníci snažili presadiť novú taxonómiu. Lenže, podobne ako v rušnom období politických reforiem obdobia Taišó, v snahe zachovať akúsi rovnováhu svetla a tmy, na záver konštatuje, že drvivá väčšina týchto pokusov len určitým spôsobom pozmenila už existujúcu taxonómiu, a preto sa jednalo skôr o reorganizáciu než reformáciu, a z toho dôvodu sa na nasledujúcich stranách bude primárne opierať o Dörneyiov koncept sebaregulácie, ktorý problematiku v danej oblasti výrazne ovplyvnil najvýraznejšie.

Keďže táto kniha do značnej miery slúži ako súhrn získaných teoretických poznatkov v oblasti problematiky osvojenia japonského písma, tak je pochopiteľné, že autor sa snaží zachovať rovnováhu v uvádzaní odborných zdrojov. Vzhľadom na to, že nie je možné ich zmysluplným spôsobom uviesť všetky, si myslím, že by bolo nespravodlivé vypíchnúť konkrétne štúdie, nakoľko by to odrážalo moje osobné preferencie namiesto očividnej snahy autora o zachovanie akademickej neutrality.

Ako som už uviedol v úvode, táto kniha je vôbec prvým odborným dielom, ktoré sumarizuje získané teoretické poznatky späté s problematikou osvojenia japonského písma a v niektorých prípadoch uvádza aj ich potencionálne praktické využitie. Ako uvádza aj samotný autor, značná časť učebníc japonského písma sa v posledných rokoch orientuje na jeden vybraný spôsob výučby kandži. Je nutné skonštatovať, že autori týchto učebníc slepo odignorovali výsledky dlhoročných výskumov, ktoré odhalili, že úspešní študenti vo väčšine prípadoch využívajú široké spektrum učebných metód namiesto toho, aby sa zameriavali na špecifickú „zázračnú“ metódu. V tomto ohľade Rose vyjadruje kritický postoj najmä voči Heisigovej učebnici *Remembering the Kanji*, čo možno pozorovať najmä na strane 124, kde uvádza:

„na základe mojich štúdií a štúdií iných odborníkov by som vyjadril nesúhlas s Heisigovým tvrdením, že jeho prístup ku znakom pomôže študentom naučiť sa písať znaky na úrovni rodených Japoncov. Mnemotechnické pomôcky by mali byť jedným z nástrojov v študentovom repertoári učebných stratégií.“

Napriek kritickému postoju voči určitým učebniciam zameraným výlučne na mnemoniká, Rose opäť demokraticky uznáva obrovský potenciál využitia tejto učebnej pomôcky, ale len v prípade, že je používaná rozvážne a na špecifický typ znakov. Čitatelia bezpochyby ocenia aj praktický príklad o Jacobovi, ktorý sa snažil bezhlavo využiť mnemotechnickú metódu z Heisigovej učebnice na naučenie sa všetkých vyše 2000 znakov a napokon si uvedomil negatívne dôsledky tohto úzkoprsého prístupu ku kandži.

Za veľmi prínosnú považujem aj autorovu kritiku voči publikáciám, ktoré venujú pozornosť primárne piktogramom. Ako Rose spomína na strane 97, tento typ znakov tvorí len 3% zo všetkých džójó, no ľudia im pripisujú prehnanú dôležitosť pravdepodobne z toho dôvodu, že sa vyskytujú prevažne v počiatočnom štádiu výučby kandži. Autor toto tvrdenie dokladá aj kvalitatívnymi dátami z vlastného výskumu, ktorý preukázal, že samotní študenti často preceňujú mieru do akej využívajú vizuálnu asociáciu pri procese memorovania znakov.

V neposlednom rade je nevyhnutné spomenúť aj kritiku zo strany 65 voči učeniu sa slovnej zásoby spoločne so znakmi či negatívny postoj voči radikálom, ktorý autor objasňuje na strane 233. Rose naopak vyzdvihuje dôležitosť opakovania znakov, a to najmä na strane 160, kde vyjadruje svoje osobné presvedčenie, že: „aspoň polovica každého kandži testu by mala byť zameraná na opakovanie už naučených znakov“ a na strane 189 tvrdí, že študenti, ako aj učitelia by mali klást väčší dôraz na monitorovanie pokroku v počte osvojených kandži, na čo sú vhodné napríklad rozličné aplikácie.

Okrem vyššie spomenutých originálnych subjektívnych postojov by som rád vyzdvihol aj skutočnosť, že Rose podrobne rozvádza metodológiu a výsledky zo svojich vlastných už publikovaných štúdií, a to konkrétne *The Intervention Study*, *The Strategies Study* a *The Self-regulation Study*.

Kniha obsahuje aj časť venovanú autorovi, ktorá sa nachádza medzi predslovom a prvou kapitolou. Čitatelia sa tu dočítajú o jeho odbornej kvalifikácii a o kľúčových pracoviskách, na ktorých počas svojho života dlhodobejšie pôsobil. Zatiaľ čo v predslove sa dozvieme o autorovi z pohľadu prvej osoby, táto časť ponúka objektívnejší a stručnejší súhrn informácií z pohľadu tretej osoby. Výskumníci v oblasti aplikovanej lingvistiky, ktorí sa orientujú na japonský jazyk, sú pravdepodobne veľmi dobre oboznámení s autorovou tvorbou, a preto môžu túto krátku časť knihy bez hlbších výčítiek preskočiť. V každom prípade, spomedzi hojného množstva publikácií, cítim neodvratnú zodpovednosť uviesť aspoň knihu *Introducing Global Englishes*, ktorá bola publikovaná v roku 2015 a odvtedy citovaná stovkami odborníkov.

Na záver možno skonštatovať, že kniha *The Japanese Writing System: Challenges, Strategies and Self-regulation for Learning Kanji* od Heath Rose sympatickým štýlom zhrňa teoretické poznatky štúdií publikovaných na tému osvojenia japonského písma a snaží sa zakotviť teoretický základ pre budúci výskum v danej oblasti. Napriek tomu, že autor sa miestami okrajovo venuje odborným lingvistickým témam, kniha si zachováva všeobecne zrozumiteľnú taxonómiu a vetnú štruktúru, čo ocenia nielen študenti, ale aj menej zasvätení pedagógovia, pre ktorých je táto monografia určená. Hlavným nedostatkom je neaktuálnosť niektorých štúdií, ktorá je však spôsobená skôr zanedbaním výskumu v danej oblasti než autorovou preferenciou odkazovať na všeobecne uznávané a rokmi ukotvené publikácie. Niektorí čitatelia nepochybne ocenia aj autorovu snahu o udržanie akademicky neutrálneho postoja voči viacerým nezodpovedaným otázkam, čo je symbolom skúsenej odbornej zdrzanlivosti, ktorá je produktom dlhoročného výskumu v oblasti japonského písma a aplikovanej lingvistiky.

Z osobného hľadiska musím priznať, že ma potešila najmä pasáž, v ktorej Rose spomína možnosti zoradenia kandži, a to konkrétne na stranách 216 až 220. Na jednej strane síce predkladá archetypálne triviálny pohľad na zoradenie znakov výlučne prostredníctvom jedného kritéria, no na druhej strane aspoň prinajmenšom uvádza výhody a nevýhody zoradení podľa jednotlivých kritérií a takmer vo všetkých ohľadoch sa zhoduje s mojim pohľadom na danú problematiku. Rád by som citoval najmä vetu zo strany 219: „Z pohľadu kognitívnej teórie, predstavenie znakov v tomto poradí (sémantické zoradenie do skupín) odráža spôsob, akým prirodzene kategorizujeme informácie v pamäti, vďaka čomu sme často schopní si ich lepšie zapamätať.“ V spojitosti s týmto by som chcel ešte spomenúť úryvok zo strany 220, kde autor síce opodstatnene vyjadruje skeptický postoj voči metóde rozdeľovania znakov na komponenty, z ktorých sa skladajú a následné prioritizovanie jednoduchších, no často málo frekvencovaných komponentov, no zároveň uvádza, že: „Avšak, vidím benefity tohto prístupu pre tých študentov, ktorí sa plánujú naučiť všetky džójó znaky.“ Jedná sa o ďalší prejav vyváženého odborného postoja na komplikovanú problematiku, ktorá bola dlhé roky zanedbaná, čoho dôsledkom bolo rozšírenie falošných a prehnane zjednodušených „záračných“ učebných metód.

Okrem už spomenutej kritiky ma trochu nepríjemne prekvapili ešte dve veci. Za prvé, Rose v rámci celého diela pracuje s predpokladom, že človeka, ktorý neovláda všetkých 2136 džójó znakov nemožno považovať za plne gramotného v japonskom jazyku. Síce sa stotožňujem s premisou, a dokonca som osobne zažil viacero situácií, kedy žiaci, ktorí vedeli aktívne písať okolo 500–1000 znakov boli považovaní za pokročilých, som presvedčený o tom, že študent môže zopár stoviek kandži zo zoznamu džójó vynechať a napriek tomu byť plne gramotným – koniec-koncov samotní Japonci niektoré znaky ovládajú len pasívne a mnohí úspešní pokročilí študenti tvrdia, že od určitého bodu sa začali nové znaky učiť skôr vo forme slovnej zásoby. Za druhé, Rose sa v knihe viackrát pohráva s hypotézou, že by možno bolo efektívne definovať konkrétny súbor učebných metód v závislosti od typológie znaku, na ktorú je vhodné dané metódy aplikovať. Táto myšlienka je síce zmysluplná, no autor na strane 203 ďalej rozvádza: „ideogramy by bolo najlepšie sa naučiť prostredníctvom mnemotechnických pomôcok alebo vizuálnych asociácií“. Avšak, iba asi tucet znakov spomedzi všetkých 2136 džójó patrí medzi ideogramy, a tak ťažko usúdiť či si autor nie je vedomý tejto skutočnosti alebo sa iba jedná o typický príklad prostoduchého tvrdenia, ktorým sa umelo snaží poukázať na svoju pôvodnú hypotézu. Prívrženci mnemoník to zároveň môžu vnímať ako pokus rypnúť si do tejto spopularizovanej učebnej metódy a úprimný prejav autora o tom, čo si skutočne myslí o jej užitočnosti. Môj osobný predpoklad je, že Rose v tomto prípade pod pojmom ideogramy (respektíve symboly) chápe aj zložené ideogramy (jap. 会意文字), medzi ktoré patria znaky ako napríklad 男, hoci práve túto skupinu spomína v predošlej vete skôr v spojitosti so sémanticko-fonetickými znakmi (jap. 形声文字).

Vzhľadom na pomerne krátky rozsah a výstižnú jednoduchosť písomného jazykového prejavu by som knihu odporučil nielen výskumníkom, ale aj pedagógom a študentom japonského jazyka, ktorí aspoň na stredne pokročilej úrovni ovládajú anglický jazyk a majú záujem dočítať sa viac o problematike osvojovania kandži.



ISSN 1805-1049 • MK ČR E 20430