



TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI  
Fakulta přírodovědně-humanitní  
a pedagogická



# VLIV TRADIČNÍCH VÝCHODNÍCH FILOSOFIÍ NA HUDEBNĚ-DRAMATICKÝ ŽÁNŘ PEKINGSKÉ OPERY

## Bakalářská práce

*Studijní program:* B6101 – Filozofie

*Studijní obor:* 6101R026 – Filozofie humanitních věd

*Autor práce:* **Karolína Součková, DiS.**

*Vedoucí práce:* PaedDr. ICLic. Michal Podzimek, Th.D, Ph.D.



## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Karolína Součková, DiS.**  
Osobní číslo: **P12000376**  
Studijní program: **B6101 Filozofie**  
Studijní obor: **Filozofie humanitních věd**  
Název tématu: **Vliv tradičních východních filosofí na hudebně-dramatický  
žánr pekingské opery**  
Zadávací katedra: **Katedra filosofie**

### Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Cíl práce: Určit a charakterizovat znaky a prvky vycházející z tradice východních filosofických systémů - především konfucianismu, taoismu a buddhismu - které ovlivnily formování a symboliku pekingské opery.

Metody: Práce je založena na analyticko-syntetických, kompilačních a komparativních metodách.

Student se bude v průběhu příprav a vypracovávání řídit metodickými a organizačními pokyny vedoucího práce.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

HRDLIČKOVÁ, Věna. Moudrost staré Číny. 1. vyd. Praha: Portál, 2002. 151 s. ISBN 80-717-8651-9.

CHENG, Anne. Dějiny čínského myšlení. 1. vyd. Praha: DrahmaGaia, 2006. 688 s. ISBN 80-866-8552-7.

KALVODOVÁ, Dana. Čínské divadlo. 1. vyd. Praha: Panorama, 1992. 292 s. ISBN 80-703-8233-3.

KRÁL, Oldřich. Čínská filosofie. Pohled z dějin. 1. vyd. Lásenice: Maxima, 2005. 373 s. ISBN 80-901-3338-X.

MICHELS, Ulrich. Encyklopedický atlas hudby. 1. vyd. Překlad Miroslav Srnka. Praha: Lidové noviny, 2000. 611 s. ISBN 80-710-6238-3.

OLING, Bert a WALLISCH, Heinz. Encyklopedie hudebních nástrojů. 1. vyd. Překlad Jiřina Holeňová. Čestlice: Rebo, 2004. 256 s. ISBN 80-723-4289-4.

Vedoucí bakalářské práce:

**PaedDr. ICLic. Michal Podzimek, Th.D, Ph.D.**  
Katedra filosofie

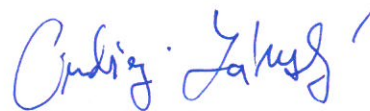
Datum zadání bakalářské práce: **10. dubna 2014**

Termín odevzdání bakalářské práce: **30. dubna 2015**



doc. RNDr. Miroslav Brzezina, CSc.  
děkan

L.S.



PhDr. Ondřej Lánský, Ph.D.  
vedoucí katedry

V Liberci dne 30. dubna 2014

## Prohlášení

Byla jsem seznámena s tím, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědoma povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé bakalářské práce a konzultantem.

Současně čestně prohlašuji, že tištěná verze práce se shoduje s elektronickou verzí, vloženou do IS STAG.

Datum:

Podpis:

## **Poděkování**

Zde bych chtěla vyjádřit své díky PaedDr. ICLic. Michalu Podzimekovi, Th.D., Ph.D. za podporu a podnětné připomínky při vedení bakalářské práce.

## **Anotace**

Práce se zabývá problematikou vlivu tradičních východních filosofických či náboženských proudů na hudebně-dramatický žánr pekingské opery. Uvedení do tématu představuje přiblížení vzniku a vývoje žánru a jeho zasazení do kulturního rámce. V následujících oddílech je zpracována základní terminologie tradičních filosofických systémů, které se uplatňují v rámci pekingského hudebního dramatu – zejména konfucianismu, taoismu, v menší míře importovaného buddhismu. Další část se věnuje detailnímu propojení filosofie s uměním pekingské opery, přičemž jako měřítko pro lepší srozumitelnost je zde využíván příměr k evropským hudebně-divadelním formám – např. wagnerovské opeře či komedii dell'arte.

### **Klíčová slova**

Antiiluzivnost, stylizace, konfucianismus, taoismus, buddhismus, žen, čchi, siao.

## **Anotation**

The main focus of this work is on the influence of the traditional east philosophies on specific musical drama of Beijing opera. At the beginning the work describes the forming and development of chinese opera and its position in traditional culture. Other parts aim on the basic terminology of these traditional philosophies, which have influenced forming of the chinese musical drama – confucianism, taoism and buddhism as well, although it has been imported. The next part is focused on joining of the philosophy and Beijing opera. The comparison to the european musical drama such as Wagner's opera and commedia dell'arte is used for better understanding.

### **Key words**

Antiilusivity, stylisation, confucianism, taoism, buddhism, rén, qi, siao.

# Obsah

Úvod.....	10
1 Pekingská opera.....	11
1.1 Kulturně-historické souvislosti.....	11
1.1.1 Literárně-dramatické žánry Číny.....	11
1.1.2 Obecná historie čínské opery.....	13
1.1.3 Formování ťing-si.....	14
1.1.4 Opera za komunismu.....	15
1.1.5 Druhy čínské opery.....	16
1.1.6 Periodizace opery.....	17
1.1.7 Chápání časoprostorových vztahů v čínském divadle.....	17
1.2 Prvky pekingské opery.....	19
1.2.1 Role.....	19
1.2.2 Kostým.....	26
1.2.3 Obličejová maska.....	28
1.2.4 Dovednosti herce.....	29
1.2.5 Představení.....	32
1.2.6 Scéna, výprava.....	36
1.2.7 Hudba.....	37
1.2.8 Nástroje.....	38
1.2.9 Náměty.....	39
2 Východní filosofie a jejich odraz v pekingské opeře.....	41
2.1 Předfilosofické období.....	41
2.2 Konfucianismus.....	46
2.3 Taoismus.....	50
2.4 Buddhismus.....	56
3 Syntéza prvků v pekingské opeře a její komparace s evropskými žánry.....	61
3.1 Syntéza prvků konfucianismu, taoismu a buddhismu.....	61
3.1.1 Cesta na Západ.....	63
3.2 Komédie dell'arte.....	65
3.3 Wagnerovská opera.....	69
3.4 Porovnání pekingské opery s evropskými žánry.....	70



Závěr.....	81
Seznam použitých zdrojů.....	82
Seznam příloh.....	86

## Seznam použitých zkratek a symbolů

Č.	číslo
Dyn.	dynastie
Např.	například
Obr.	obrázek
Pozn.	poznámka
R.	rok, roku
Stol.	století
Vs.	versus

# Úvod

Práce se zabývá problematikou nejrozšířenějšího druhu čínského hudebního divadla, vzniklého v oblasti Pekingu coby konglomerátu starších hudebně-dramatických stylů. Kulturní a demografická podmíněnost topických žánrů v současnosti celkově znesnadňuje jejich širší pochopení, proto je nutné studovat charakteristické rysy žánru s ohledem na historické, společenské a filosoficko-náboženské pozadí.

Práce je rozdělena na tři oddíly. První část se zabývá vznikem, celkovým uspořádáním pekingské opery a základní čínskou terminologií oboru. Poněkud podrobnější popis celkového uspořádání a operních prvků má sloužit k pochopení myšlenkového základu i komparace v následujících částech práce. Ve druhém oddílu jsou rozvedeny základní charakteristiky sinizovaných nebo tradičně čínských filosofických systémů a jejich možný odraz v operním žánru. Třetí díl konečně pojednává o myšlenkovém synkretismu, ze kterého pekingská opera vychází, o podobně topických žánrech v oblasti evropského kulturního okruhu, zejména italské komedii dell'arte a wagnerovské opeře, a jejich porovnání s hudebním divadlem pekingského regionu.

# 1 Pekingská opera

## 1.1 Kulturně-historické souvislosti

Tisíciletý vývoj na území jedné z nejstarších civilizací se samozřejmě projevil ve vysoce vyspělé kultuře, která, ač po staletí nejvyspělejší v oblasti východní Asie, byla schopna přijímat, transformovat (ve smyslu sinizace) a zařazovat nové kulturní prvky sousedních států (nejčastěji Indie) ke svým vlastním formám uměleckého vyjádření. Dlouhodobá syntéza a synkretizace umožnila čínské kulturní tradici pojmout, znovu originálně uchopit či propojit množství cizorodých prvků a témat, jež se například dnešním členům euro-americké kultury zdají nesourodé, ba dokonce nepochopitelné. Odlišnost evropské a čínské kultury lze považovat za důsledek rozdílného chápání světa. Zatímco evropská věda, včetně filosofie, se soustředí na zkoumání přirozené kauzality, již principiálně narušuje existence náhody, „*čínský duch se orientuje právě na tyto nahodilé aspekty situace, tedy koincidence. Pozorovaný okamžik se v čínském myšlení jeví spíše jako souhra náhod nežli jasně vymezený výsledek procesu či řetězce příčin*“,<sup>1</sup> kterým se zabývá evropské myšlení. Pro hlubší pochopení cizokrajného žánru pekingské opery evropským divákem je proto nutné uvědomit si čínské historické, a z nich vyplývající kulturní, souvislosti, mezi něž patří např. starší literárně-dramatické žánry, převládající náboženské ideologie či filosofické systémy. Tyto všechny vlivy totiž vedly ke konečnému zavedení vrcholného uměleckého žánru pekingské opery.

### 1.1.1 Literárně-dramatické žánry Číny

V Číně měl pojem hudba od nepaměti poněkud širší význam, než jaký mu přikládá naše euro-americká kultura. Nedílnou součástí čínského hudebního umění tvořilo slovo, stupňované až do zpěvu, a dramatický taneční projev – neboť představovaly zhmotnění, vizualizaci hudebního toku. Vypravěčské umění přivedli k vrcholu buddhističtí kazatelé díky umné modulaci hlasu, doprovodným zvukům, změnám tempa a intenzity přednesu. V útvaru zvaném „*pien-wen*“ docházelo ke spojení námětů z posvátných súter se zpěvnými melodiemi. Samozřejmě, že zde existovali umělci (obvykle potulní), kteří se soustředili na jednotlivé složky hudebně-dramatických umění (mimové, trpasličí akrobaté „*ču-žu*“, zpívající bardové „*čchan-ju*“ a jokolátoři „*pchaj-ju*“). Jejich představení se konala na náměstích mezi prostým

---

<sup>1</sup> Carl Gustav Jung [online]. [vid. 16. 4. 2015]. Dostupné z: <http://jung.sneznik.cz/iting.html>

lidem, výjimečně i před vrchností. Vznikající komplexnější formy jejich přínosy vstřebaly a postupně je zcela zastínily diváckou popularitou.

### **Nuo-si**

Starobylé obřadní divadlo prováděli šamani za různými účely coby součást rituálů a slavností. Svým zjeven i chováním se snažili připodobnit zvířatům či jiným bytostem. V podstatě se jednalo o mimesis, již lze považovat za předstupeň formování divadelních druhů.

### **Paj-si (Sto her)**

Tato oblíbená zábava v období dyn. Chan (206 př. n. l. – 220 n. l.) představovala směs vystoupení různého druhu, konaných na volném prostranství hlavních měst. Účinkující se odívali do nákladných kostýmů doplněných obličejovými maskami a rekvizitami. Diváci zde mohli shlédnout zvířecí hry a zápasy, v nichž se objevovaly zárodky dramatického konfliktu, taneční čísla, doprovázená zpěvem a hrou na nástroje, různé akrobatické a silácké kousky kejklířského charakteru (polykání ohně apod.) a nakonec efektivní proměny kolosálních jezdicích vozů, nikoliv nepodobných triumfálním vozům antického Říma.

### **Dialogová klauniáda**

Na přelomu 13. a 14. stol. se velké divácké oblibě těšila drobná improvizovaná představení, v nichž se projevovala lidová živelnost a vtip. Komická extempore gesticko-verbálního charakteru obvykle prováděla dvojice klaunů v rolích povýšeného, byť poněkud slaboduchého kapitána, jemuž sekundoval podřízený vychytralec, obecně zvaný šedým jestřábem. Tyto „výstupy s kapitánem“ („cchan-t'ün-si“) ovlivnily celou řadu dalších dramatických forem díky své variabilitě a rozvernosti, umožněné hbitou improvizací schopností aktérů.

### **Ca-tü**

Sungské hry, provozované 4–5ti herci, bychom dnes charakterizovali jako krátké komediální výstupy – čili frašky – aktuálního satiricko-politického rázu. Podklady pro dramata pocházely z invence herců samotných nebo členů literárních spolků, nejspíše inspirovaných náladou „výstupů s kapitánem“. Ca-tü byly přenášeny ústně, proto se písně v nich obsažené dochovaly spíše nežli poněkud variabilní texty. Obohacením o nové texty a účinkující charakteru (hloupý venkovan, mnich, věštec, jeptiška, voják, taoista) se tento druh zábavy stal oblíbenou dramatickou formou městských čtvrtí, zvanou „jüan-pen“.

### **Čchuan-čchi (Vyprávění podivuhodností)**

Původně se takto nazýval literární útvar rozvíjející se mezi 7. a 10. stoletím v lidových povídkách a dlouhých výpravných baladách. Komplikovaný příběh byl založen na důmyslné

zápletky s výrazně romantickým podtextem. Později se tímto názvem začaly označovat i dramatické zpěvohry sestavené z jižních melodií, zvaných „nan-čchü“ (od 14. stol. též „nan-si“).

### **Kchun-čchü**

Despotická vláda mingské dynastie (1368–1644) požadovala důsledné zachovávání konfuciánských dogmat i v uměleckých oblastech. Z hlediska tématu se jednalo o konflikt konfuciánské etiky „li“ a spontánního citu „čching“. Za Mingů došlo ve městě Su-čou v jižní provincii Ťiang-su ke spojení jemných melodií oblasti Kchun (Kchun-šan) se zpěvoherním stylem „nan-si“ (viz „čchuan-čchi“), za výrazných zásahů muzikologa Wej Liang-fua (polovina 16. stol.) a dramatika Liang Čchen-jüa (cca 1519–1591). Vznikl tak nový divadelní útvar, zvaný vzdělaneckým dramatem, pro své vysoké morální i umělecké kvality.

## **1.1.2 Obecná historie čínské opery**

Hudba provázela Číňany již v prehistorické době, nyní tedy její stáří dosahuje několika tisíc let. Potěšení z hudby bylo považováno za zcela rovnocenné jiným tužbám po uspokojení estetických a smyslových potřeb (chuť k jídlu, pohled na krásné věci, potřeba sexu). Zpočátku se jednalo o rituální tance, prosby a ódy na počest bohům a duchům. Později přibýly lidové tance a zpěvy vyprávějící o staré mytologické i faktické minulosti. Právě z této hudební tradice čerpal i nově se rodící hudebně-dramatický druh – čínská opera. Poměrně kontinuální hudební vývoj samozřejmě podléhal a řídil se vývojem společenským.

Samotný vznik opery coby samostatného žánru se datuje zhruba do období dyn. Chan (206 př. n. l. – 221 n. l.), kdy se hudební drama stalo žádanou součástí slavností pořádaných na císařském dvoře. První herecká společnost – zvaná Hrušňovým sadem – byla založena za podpory uměnilovného císaře Xuanzonga (712–755), představitele dyn. Tchang (618–907). Principy, které užívala, jsou ctěny a s drobnými odchylkami používány i dnes, po tisíci letech. Různorodé formy uměleckých zábav se již v tomto období dělily na „ja-jüe“ (elegantní dvorská hudba) a „san-jüe“ (ostatní druhy kulturního vyžití). V období dyn. Zhou (jedna z „pěti dynastií“, 907–960) se opera nadále vyvíjela, nabývala na oblibě, provozovala se na šlechtických dvorech i při náboženských slavnostech.

Velkého rozkvětu se tento žánr dočkal za vlády dyn. Sung (960–1126). Růst počtu měst a zvyšující se gramotnost měšťanské vrstvy vedly ke zvýšení poptávky po kulturních akcích, byly zakládány literární společnosti („šu-chuej“) a městské zábavní čtvrti („wa-še“/„wa-c“). Operu v tomto období provozovaly celé kočovné společnosti, obvykle tvořené početnými příslušníky jedné rodiny (10–20 členů). Vlastní rodinné domy jim však neposkytovaly dostatek prostoru pro nácvik nových čísel, proto si hudební společnosti zprvu

pronajímaly dvory přiléhající k chrámům a platily eunuchům za jejich mlčenlivost ohledně profesionálních tajemství. Ovšem společností přibývalo a jestliže se zrovna soustředily na jedno zeměpisné místo – z důvodu oslav apod. – neměly k dispozici cvičné prostory. Proto herci začali využívat prostor čajových domů. Mongolská dynastie Jüan (1279–1368) povýšila Peking na hlavní město říše, tedy centrum kulturního dění. Čínští vzdělanci jen obtížně dosahovali úřednických pozic ve státě ovládaném cizinci, proto hledali jinou oblast pro sebe-realizaci: začali se zabývat literární tvorbou pro divadlo, do této chvíle považované za pouhou periferní a podružnou oblast umělecké činnosti. Za nebývalé pozvednutí úrovně spolu se všeobecnou oblibou tedy vděčí deklasovaným vzdělavcům.

Mingská společnost (1368–1644) kladla důraz na výchovné poslání umění. Dramata mívala velmi složitý děj („čchuan-čchi“, viz kap. 1.1.1) s občasnou milostnou či kriminální zápletkou. Hlavními postavami operního jeviště se staly role šeng a tan, nároky na tyto herce se neustále zvyšovaly. Hlavní herecké charaktery se obvykle uváděly písní či básní, užívaje elegantního, spisovného jazyka vysokých vrstev, zatímco vedlejší postavy naopak komunikovaly v hovorové čínštině nebo dialektu, přednášely pouze kratší básně nebo monology. Rozsáhlá mecenášská podpora profesionálních skupin se projevila ve výbavě a honosném ošacení aktérů. Program venkovských scén i nadále zůstával spíše obřadního rázu.

Období poslední dynastie Čching (1644–1911) charakterizovalo formování regionálních divadelních druhů (vznik pekingské opery – „ťing-si“), jež souviselo s hospodářskou a kulturní stabilizací venkovských regionů. Společenské slavnosti pořádala a finančně podporovala rada starších při jednotlivých chrámech, proto se v dramatech silně projevoval vliv místní lidové slovesnosti polonáboženského charakteru. V průběhu 18. stol. tyto lidové hry přijaly řadu prvků ze starších a vyvinutějších regionálních divadelních forem, staly se velkolepými zpěvohrami – „si-čchi“. Jejich vznik doprovázel postupný úpadek vzdělaneckého divadla „kchun-čchü“. Souvislý vývoj opery byl po 2000 letech narušen až ve 20. stol., neboť došlo k naprosté změně politického systému, otevřením hranic ke konfrontaci s evropskou činohrou a americkým filmem a nakonec k naprostému zákazu provádění za Kulturní revoluce (1966–1969).

### 1.1.3 Formování ťing-si

Tradice praví, že kořeny pekingské opery tkví v devadesátých letech 18. století n. l., kdy se r. 1790 do hlavního města sjely čtyři velké divadelní skupiny z provincie An-chuej<sup>2</sup> ku příležitosti oslavy narozenin císaře Čchien-lunga (1726–1795). Herci museli čelit aktivnímu

<sup>2</sup> Sanging, Sixi, Chungai, Hechun.

působení Čchien-lungovy „literární inkvizice“, jež kontrolovala obsahy tiskovin, operní scénáře nevyjímaje (ačkoliv se jich stále užívalo jen zřídka). Tyto podmínky vedly k dalšímu obohacení obrazného herectví a rozšíření spektra imaginativního využití kostýmů. Hry obsahovaly ještě více akrobatických a artistických prvků, vycházejících z tradice „wu-šu“ (kung-fu) bojových typů wu-šeng a wu-tan. Omezování psaného slovního projevu hlavních rolí navíc dalo vyniknout dosud znevažovaným vedlejším klaunským postavám ťing a čhou, neboť jejich nefixované party představovala z velké části improvizace obsahující aktuální kritiku, společenskou satiru a lidovou komiku. R. 1828 přibyli do Pekingu herci ze skupiny Che-pej. Styly obou druhů se unikátně propojily tím způsobem, že z každého bylo vybráno a ponecháno jen to nejlepší: pchi-chuang hudba od Che-pej kmene, bojové scény od Hechun klanu a ztvárnění mladých charakterů umělci z Chungai skupiny. Na postupném dozrávání nového hudebně-dramatického stylu měla zásluhu řada významných hereckých i hudebnických osobností, v jejichž konání můžeme pozorovat ambivalentní vztah umělců k tradici, jež umožnila *„jak ortodoxní zachovávání daných kódů a pravidel, tak schopnost dalšího rozpracování a variací, které dávají vzniknout novým druhům a stylům stejného žánru.“*<sup>3</sup>

Od 60. let 19. stol. se ťing-si běžně hrálo na císařských jevištích, mělo podporu vládnoucích tříd hlavního města a tato patronace působila na rozvoj žánru velmi příznivě (výbava, pestré a nákladné kostýmy, složitý make-up). Širokou oblibu a celonárodní popularitu zprostředkoval neliterární charakter této regionální formy projevující se svébytnou divadelností, dále pak přebírání a nová dramatizace všeobecně známých námětů (obvykle z ca-tü), větší podíl akrobacie a především užití oblíbených melodií z kchun-čchü a nejvíce rozšířeného pekingského dialektu. Ve srovnání se starým divadlem kchun-čchü, respektujícím pravidla dramatu čchuan-čchi, se v ťing-si nápadně volněji zachází s textovými předlohami a dochází ke stavbě inscenačních modelů přímo na jevišti, s maximálním důrazem na účinnou syntézu všech složek. Soubory specializované na styl ťing-si se záhy začaly vytvářet v mnoha velkých městech různých provincií, od 20. let 20. stol. některé z nich reprezentovaly čínské tradiční hudební divadlo v zahraničí, čímž se pekingská opera stala celosvětově proslulou hudebně-dramatickou formou, od května r. 2001 zařazenou mezi památky UNESCO.

### 1.1.4 Opera za komunismu

Konečné vítězství Čínské komunistické strany nad nacionálním Kuomintangem a následné založení Čínské lidové republiky r. 1949 přineslo rozsáhlé ekonomické a společenské změny, jež samozřejmě zasáhly i divadelní oblast, projevující se především rozsáhlou institu-

<sup>3</sup> KALVODOVÁ, D. *Čínské divadlo*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1992. 292 s. ISBN 80-703-8233-3. S. 186.



cionální reorganizací. Značná část hereckých společností postupně přecházela pod správu provinčních či městských orgánů, byl oficiálně ustanoven Svaz čínských divadelních umělců a otevřena Ústřední divadelní akademie. Historicky poprvé se rozvíjela rozsáhlejší textová bá-dání a výzkum historie regionálních divadelních druhů, nakladatelství vydávala ucelené sou-bory zredigovaných, ucelených dramát, stavělo se množství nových budov s portálovými jevišti. Vedle nesporných kladů se zde však projevilo množství záporných efektů, vyplýva-jících ze scestného pojetí umění coby funkčního prostředku propagace státní ideologie – např. vyřazení nebo záměrné přepracování příběhů z dob feudální, hierarchizované společnosti, zákaz dekadentních prvků (postavy nemrtvých, duchů) apod.

Neustávající reformní tlak na čínské divadlo, poněkud uvolněný v období politiky „Sta květů“(1956–1957), vyvrcholil naprostým zákazem provozování tradičních „si-čchü“ i po-někud mladší činohry v polovině 60. let, kdy politickou moc – díky úspěšně vedené „Velké proletářské revoluci“ (1966–1969) a vlivu Maovy manželky Ťiang Čching (1914–1991) – uchvátil tzv. „Gang čtyř“. Nastalé umělecké vakuum měla zaplnit hrstka povolených „revo-lučních modelových her“,<sup>4</sup> které svým obsahem vyhovovaly požadavkům komunistické ideologie, neboť se zabývaly tematikou třídního boje, prorepublikánského nadšení, válkou proti japonskému nacionalismu apod. Vláda učinila mnohá opatření pro jejich masové rozší-ření a celkové zpřístupnění lidu: dramata byla přeložena do různých dialektů, změnilo se vze-zření scény, kostýmů i herců (osvětlení scény moderními světly, nahrazení tradičních zbraní pistolemi, obušky apod., nahrazení bohatých kostýmů obyčejnými jeansy a teniskami, ab-sence masek či uměleckých make-upů, účast žen-hereček). Tradiční malé hudební těleso a jeho starobylé nástroje nahradil klavír nebo orchestr moderního typu. Takto zinscenované hry, poněkud schematické svým strohým líčením příběhů a postav, byly natočeny a vysílány prostřednictvím dostupných masmediálních prostředků. Všeobecná represe, rozsáhlé perze-kuce spojené s fyzickou likvidací herců, dramatiků a představitelů dalších uměleckých oborů ustaly až po svržení „Bandy čtyř“ r. 1976.

### 1.1.5 Druhy čínské opery

Přestože jsou Číňané národem poměrně homogenním, vyskytují se zde různé etnické jazykové skupiny a úžasná rozmanitost regionálních stylů čínské hudby tuto kulturní různorodost odráží. Etnické společenství Chanů, které představuje 95 % populace, mluví množ-stvím příbuzných jazyků, které jsou souhrnně označovány jako čínština; nejvýznamnější

<sup>4</sup> Např. Červená lampa, Přístav, Zdolání hory We-Hu, Hymna Dračí řeky, Bitva v letadle, Azalková hora, Útok na regiment Bílého tygra, Odluka Rudé řeky aj.

z nich je Pchu-tchung-chua (mandarínština) a Jüe (kantonština). Různé formy jsou sice ve své mluvené podobě vzájemně nesrozumitelné ale užívání společného psaného jazyka a ideografický písemný systém umožňuje kterémukoliv gramotnému Číňanovi komunikovat s kýmkoliv jiným. Z hudebního hlediska má každá velká lingvistická oblast vlastní vokální styly i formy. Hlavní typy vokální hudby Chanů – narativní zpěvy a hudební divadlo – byly silně ovlivněny jazykovou charakteristikou každé oblasti. Podle čínských statistik dnes existuje v Číně kolem 317 regionálních dramatických žánrů, jež lze hudebně rozdělit na styly provincií jižních a provincií severních. V severních oblastech dominovaly nástroje strunné coby doprovod zpěvu, v jižních naopak instrumenty flétnového typu.

Nejvýznamnějším příkladem severního typu čínské opery je národní hudební drama hlavního města Beijing – pekingská opera. K dalším významnějším druhům patří např. Yuju, Hebei, Shaanxi (Šen-si) a Shandong. Z jižních typů jmenujme především opery oblastí Kunqu, Che-pej, Kantonu, Šanghaje a Nanxi. Samostatnou formu historického typu představuje styl Zaju.

### 1.1.6 Periodizace opery

- |                               |  |
|-------------------------------|--|
| 1. 260 př. n. l. – 1279 n. l. | vznik a formování operního žánru   |
| 2. 1271 – 1614                | rozkvět a rozšíření, působení velkých hereckých společností, tzv. Zlatý věk čínské opery |
| 3. 1644 – 1911                | vrcholné období, završení a upevnění tradičních principů; vznik pekingské opery          |
| 4. 20. století                | úpadek a postupná degradace žánru  |

### 1.1.7 Chápání časoprostorových vztahů v čínském divadle

K smysluplnému pochopení tendencí čínského divadla je nutno uvědomit si podstatný vliv filosofie taoismu, zdůrazňujícího souvztažnost veškerých bytostí a věcí neživých, chápaního přírodu coby nedělitelnou součást lidského bytí a člověka jako trvalou část přírody. Nevyskytuje se zde tudíž dualistické pojetí individua v protikladu k okolnímu světu, obvyklé ve filosofických proudech euro-americké kultury. V tradičních východoasijských uměních se percepce světa a jeho přetváření zakládá na esenčním obrazu skutečnosti. Kontemplativní,

intuitivní přístup k věcem a jevům světa se projevuje snahou o pronikání pod povrch obvyklé všednosti, o obrazné vyjádření pravé podstaty, nikoliv o pouhou nápodobu skutečnosti.<sup>5</sup>

V uměleckých postupech čínského divadla se uplatňují dva zásadní principy, jež jsou základem esenční obraznosti: „si-čchü“ („napsání myšlenky, pojmu“ – postižení trestí jevů, věcí, chování lidí, citového rozpoložení, situací v životě a jejich přetvoření vysoce strukturovanou řečí dokonale trénovaného hereckého těla, hlasu a dalších specificky jevištních prostředků) a „sü-ni“ (neimitativní, znakové, metaforické, imaginativní, tudíž obrazné zpodobňování jevů ze života, přetváření skutečnosti, při němž se uplatňuje stylizace, zkrášlení, nadsázka a nevšednost). Logika nevšedního divadelního aktu se na pódiu pojí s logikou skutečného jednání v reálném životě za vzniku obrazného herectví, charakteristického vysokou mírou jevištní stylizace. Její podmínku představuje znalost mentality a sociálně-psychologických rysů a návyků v chování lidí různých společenských vrstev – tedy rozsáhlá orientace v pravidlech etikety uvnitř přísně strukturované, hierarchizované čínské společnosti. Další nutností je také přesné vyjasnění konkrétního prostředí a situace.<sup>6</sup>

Tradiční čínské pojetí času dle starověké knihy I-ťing sestává z neustálého koloběhu doplňujících se prasil Jin a Jang. Minulost a budoucnost zde zastávají podobnou roli: obě spadají do přítomnosti a jsou tedy v každé stávající situaci latentně obsaženy. Tak vzniká „plochý“ pojem času, kde pojmy začátek a konec mají irelevantní platnost. Taoistické a buddhistické učení, výrazně ovlivňující umělecké cítění dálněvýchodních oblastí, zřetelně potlačují časový průběh.

Prostor ve východních filosofích není chápán jako objektivně existující, na lidském vědomí nezávislý fyzikální faktor. Představa člověka jako nedílné součásti světa vybízí k chápání prostoru jakožto místa bezprostředního vnitřního prožitku a konkrétního označení, ryze subjektivně pojatého.

Divadelní časoprostor na čínském jevišti tedy navozuje herec až prostřednictvím vlastní dramatické akce. Samotná scéna bez přítomnosti hereckého profesionála představuje pouhou prázdnotu a totéž platí pro náznakové jevištní předměty a další rekvizity. Základem určování konkrétních časoprostorových vztahů je princip nástupů a odchodů z jeviště – „šang sia čchang“ (pravděpodobně zformulovaný již za dynastie Sung, 960–1279): jedna z postav určí slovní výpovědí nebo pohybovou akcí určité místo a čas dramatického děje, které pak trvají tak dlouho, dokud je ona sama nebo jiná postava nezmění. Teprve odchodem všech po-

<sup>5</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 3, s. 22.

<sup>6</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 3, s. 24.

stav, které se na výstupu podílely, se navozený časoprostor ruší. Konvence předepisují vcházení osob levými dveřmi (z pohledu diváka) a opouštění scény pravým vchodem.

## 1.2 Prvky pekingské opery

### 1.2.1 Role

Ačkoliv se v Číně vyskytuje mnoho regionálních stylů opery, v každém druhu vystupují čtyři ustálené a typizované postavy: mužská šeng, ženská tan, malovaná ťing a komická čhou. Charaktery jednotlivých rolí jsou čínskému diváku důvěrně známé a na jevišti na první pohled rozeznatelné díky kostýmům a barvám zdobícím jejich obličeje. Jména charakterů byla vybrána tak, aby vyjadřovala protiklad k osobitým vlastnostem, které postava obvykle zosobňuje. V každé hře se charakter samozřejmě ocitá v nových podmínkách a prostředí – pro takové případy jsou voleny různé druhy podrolí vycházejících z vlastností původních charakterů. Kategorie se dále zřetelně diferencují dle věku, společenského postavení a sféry (civilní nebo vojenská), v níž působí. Herci účinkující v čínské opeře se obvykle celý život zabývají pouze jednou specifickou rolí v rámci jedné ze čtyř hlavních kategorií. Charakteristika postav pochází pravděpodobně ze severních provincií Shanxi a Gansu.

#### Šeng

V překladu tento termín znamená „zvláštní, cizí, řídký“. Ve hře však tato mužská postava představuje vůdčí charakter, nikterak ojedinelý. Role může zosobňovat příslušníka civilní i vojenské třídy. Ke všem podtypům se váží kostýmy, jež spolu s doplňky spoluurčují význam pohybů a gest. Krok mužských typů je dále ztížen holíčkami s bílou, 6–8 cm vysokou kothurnovitou podrážkou (tzv. „chou-ti-süe“ viz Přílohy, Obr. č. 6) které nosí bojové typy i hodnostáři. Kroky – zvané „pu-fa“ – signalizují aktuální psychický stav (váhavost, bázlivost, nervozitu, sebevědomí a odhodlání), vyjadřují výjimečný stav, ve kterém se postava zrovna nachází (potácení opilce či drobné, klouzavé kroky přízraků a duchů, s tělem strnulým a pažemi spuštěnými dolů), nesou znakové významy coby reakce na impulsy imaginárního dramatického prostoru (chůze proti větru či sestupování se schodů) nebo mohou vyjadřovat celkový světonázor postavy (rozvážná, ale energická chůze mladého vzdělance).

Mužské typy dále musí ovládat hru s vějířem (viz Přílohy, Obr. č. 4), jenž se zde stává výstižným prostředkem pro vyjádření psychického rozpoložení. Měl by být držen lehce, pouze dvěma či třemi prsty. Oči intenzívně sledují prováděná gesta, vyžadující soulad zápěstí, paže, hrudi a odpovídajících kroků. Lze vyjádřit radost, stud, přemýšlení apod. Postavy mla-

dých vzdělanců používají pohybů s pláštěm „če-c“ (plášť z hedvábného saténu v pastelových barvách sahá po kotníky a po stranách je rozstřížen téměř do podpaží, takže jeho přední i zadní díl zůstávají volnými, ovladatelnými) coby znakových gest, např. při úleku, silném vzrušení nebo simulaci jízdy na koni. Ke zvýraznění charakteru postavy a k vyjádření jejích citových poloh se nadále využívá gest s převislými „vodními rukávy“ („šuai šuej-siou“ – cca 40 cm dlouhé hedvábné manžety našité na rukávech če-c'a oficiálních kostýmů hodnostářů jsou na jedné straně rozstřížené a svou bílou barvou akcentují gesta rukou – viz Přílohy, Obr. č. 23). Divák takto hbitě pochopí afekt rozrušení, překvapení, nebo signalizované zamítnutí. Složitá technika pohybů se dvěma bažantími pery („ling-c'kung“ – téměř dvoumetrová pera z bažantího ocasu jsou ovládána buď konci prstů jedné ruky, nebo bez dotyku – pomocí napínání a uvolňování hlavových, zátylních a krčních svalů) umístěnými na helmách bojovných postav a bájných, nadskutečných tvorů má tanečně-dekorativní funkci a částečně znakovou hodnotu vyjadřující citové stavy. Pohyby hlavy s proudem tzv. „vodních vlasů“ („šuai šuej-fa“ – paruka z dlouhých vlasů, vyčesaných a na temeni svázaných tak, aby odtud visel téměř půl metru dlouhý chvost, jehož záměrné pohyby ovládají svaly v zátylku, nad spánky a pod bradou) taktéž slouží k ostenzi různých psychických pochodů.

Tvář typů šeng bývá modelována světlejším a tmavším růžovým líčidlem. Oči jsou nalíčeny černě, linka obočí zdůrazněna, rty tmavě červené (viz Přílohy, Obr. č. 3, 4). Tvář starého muže zdobí nažloutlá tělka s bíle vyznačenými vráskami. Eventuální změna líčení během představení – „pien-lien“ (podrobněji viz kap. 1.2.3) – slouží ke znakovému vyjádření strachu či úděsu. Konvencionalizované znakové vzorce s mužským plnovousem mají svůj původ v obdobných gestech z běžného života. Zesilují výraz přemýšlení, prudkého hnutí mysli apod. Dle věku a sociálního postavení rozlišujeme následující podrole:

**Lao-šeng** (též xu-šeng – „vousatý“ – viz Přílohy, Obr. č. 1, 2) představuje postaršího vznešeného muže dobrých mravů, váženého svým okolím pro moudrost a laskavost, s nímž jedná. Obvykle mluví více či méně spisovnou mandarínštinou. Ve vojenském prostředí obvykle zastává pozici uznávaného a distingovaného generála. Má měkký, hluboký, uklidňující hlas, velmi příjemný na poslech. Dle přesného věku může mít černý nebo bílý vous, dále pak černou čepici se dvěma rohy. Jako tzv. hong-šeng, neboli „rudolící lao-šeng“ zosobňuje velmi respektovanou postavu v hrách obsahujících roli prvního císaře dynastie Song, Zhao Kuang Jina, či boha války Guang Gong, který se vyskytuje např. v Romanci Třech království. Guang Gong (též Kuang Kung) je v evropské kultuře adekvátní řeckému bohu Areovi, v Římě Marsovi.

**Siao-šeng** představuje mladíka na pomezí jinošství a dospělosti. Tento věk se projevuje vysokým přeskakujícím hlasem v obvyklé mluvě i zpěvu, proto se tato role považuje za nesmírně obtížnou. V pekingské opeře je postava charakterizována uměleckým hlasem, nicméně v divadle Kungu a Pihuaup se setkáme i s kombinací přirozeného hlasu a falsetu. Siao-šeng mívá ve vojenském prostředí nižší hodnost než lao-šeng, jeho atributem mohou být péra na čepici. Jeho tvář nikdy nezdobí vous. Obuv tohoto typu mívá nižší podrážku než mužské bojovné charaktery (viz Přílohy, Obr. č. 3, 23).

Postavu **wu-šenga** ztvárňují akrobati, neboť se uplatňuje nejvíce při bojových nebo jiných pohybově náročných scénách, při nichž není tolik zapotřebí zpěvu a deklamace. Nicméně wu-šengův hlas by měl být příjemný, hluboký a poněkud silnější než hlas lao-šengův, jeho zpěv přirozený. Zastává i civilní, ale především vojenské pozice, často charakterizované peřím na klobouku či přilbě. Jeho přítomnost si vyžadují zejména legendární hry, kde ztvárňuje nemrtvé či duchy. Choreograficky náročné scény bývají ještě ztíženy atributy, které může nést – praporky na zádech nebo boty na vysokých podrážkách (viz Přílohy, Obr. č. 5, 6). Dalšími šengovými alternativními rolemi mohou být wawa-šeng (dítě) a hang-šeng („černá tvář“, často ztvárňující boha Guanga).

## Tan

Překlad nám říká, že se jedná o „mužskou, silnou“ roli, což tvoří naprostý opak ke skutečnosti. Tento ženský charakter býval po staletí doménou mužských herců, až současná společnost dovoluje ženám herecké povolání. Pro ctnostné dívky a ženy je typické klidné držení těla dle zásad etiky, ačkoliv ramena a pas mohou být uvolněnější. Kroky bývají tak drobné, aby nerozechvěly lem sukně – spadající až na zem – paže se nevzdalují od těla, pohled zůstává zdrženlivý. Jakýkoliv veselejší výraz tváře se schovává za převislý rukáv, smích se nepřipouští. Obdobně jako mužské typy musí postavy tan zvládnout sestavy příslušných kroků, navíc obohacených o chůzi na tzv. „cchaj-čchiao“. Jedná se o podložky vyřezávané ze dřeva, obinadlem přivázané k chodidlům, na něž je nazuta miniaturní obuv. Takto jsou simulována „liliová chodidla“ žen staré Číny. Kulturně podmíněný akt bandážování způsobuje trvalou deformaci nohou „do sexuálního tvaru „Zlatého lotosu“.<sup>7</sup> Nejistá chůze, způsobená „bolestivou agonii“,<sup>8</sup> představovala zdroj dramatického napětí, jež přispívalo k zesílení zvráceného pocitu výbušnosti až frivolity nepoddajných ženských hrdinek s ohledem na jejich očividný handicap. U jiných rolí naopak dodávala ještě

<sup>7</sup> BIRRELL, A. *Čínské mýty*. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2006. Bájná minulost. ISBN 80-730-9379-0. S. 69.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 69.

větší komičnost. Užívá se i gest s vějířem rozvírajícím („če-šan“) nebo plochým kulatým („tchuan-šan“), s oháňkou na hmyz – „jing-ču“ nebo „wen-sao“ – atributem mnišek, dále pak práce s šátkem („šou-t'in“, viz Přílohy, Obr. č. 21) a „vodními vlasy“.

Typy tan bohatě využívají obrazných gest prstů a rukou („č'-fa“) a mají šest základních pozic, pravděpodobně převzatých z taoisticko-buddhistické tradice.<sup>9</sup> Pomocí takovéto gestikulační symboliky jsou náznakem evokovány přírodní úkazy (vítr), zvířata (pták na stromě, ryba), hra s imaginárními předměty (otvírání a zavírání dveří, nabízení šálku čaje), emoce a abstraktní pojmy i předměty hmotného světa (slunce, země, hory). Ženská variace pláště če-c' umožňuje manipulaci s „vodními rukávy“ (viz Přílohy, Obr. č. 22, 23). k upřesnění dramatického prostředí (rukáv stínící hlavu před sluncem) a sdělení citových stavů (v hněvu odvržený rukáv, smutný rukáv před očima k simulaci pláče).

V obličejích ženských figur nalíčeném světle růžovou tělkou, s odstíněním tmavší karmínovou barvou kolem očí a na lících, dominují velmi výrazně oči. Jsou černě orámovány do mandlového tvaru a nad nimi se klene lehká křivka „obočí ve tvaru tykadel nočních motýlů“ (viz Přílohy, Obr. č. 33). Různé druhy pohledů naznačují množství duševních pochodů, stávají se součástí tanečně pojatých gest, neboť sledují důležité vzorce pohybů v celé jejich linii, začínaje zpravidla na opačném konci (pro prodloužení a zvýraznění symbolického aktu). Individuální dispozice aktérů ovlivňují jejich specializaci na následující podtypy tan:

**Čching-i-tan** („modré oblečení“), nebo také zeng-tan, představuje konfuciánský ideál ženské čínské krásy: sympatická, vlídná, tichá a jemná, obětavá žena s pohnutým osudem. Jako manželka neochvějně věrná a vytrvale podporující svého chotě, coby dívka spořádaná a plachá. Ladné pohyby, čistý a vysoký zpěv (falzet), recitace v rytmizovaném stylu a zřetelná artikulace, jednoduchý, nepřiliš barevný ale celkově velice elegantní kostým poukazující na ženu vyššího společenského postavení. Její noblese dopomáhají též tzv. vodní rukávy (viz Přílohy, Obr. č. 22).

**Chua-tan** představuje mladou chytrou dívku, často poněkud frivolní služebnou (v takovém případě spíše ja-chuang), svobodomyšlnou kurtizánu, vílu nebo jinou bájnou bytost, která s oblibou koketuje s pánským okolím. Neustálé změny mimiky, rychlé, flirtující pohyby, celkově hrubší a silnější falzetový zpěv jsou určeny k tomu, aby přitahovaly pozornost diváků, zároveň však kladou nesmírné nároky na herce. Neustávající pohyb rukou, v dřívějších dobách považován za neslušný a nevhodný pro ženu, a nápaditý barevný kostým (kratší vršek, kalhoty a červený kapesník v ruce) spolehlivě ukazují na dravé mládí a nižší společenské postavení (viz Přílohy, Obr. č. 8). Jméno **kuej-men-tan** je určeno pro mladou, neprovdanou

<sup>9</sup> Orchidejová ruka, ruka lotosového poupěte, Buddhova ruka, ruka meče, smířlivá a obrácená ruka.

dívkou na prahu ženství, která se teprve v budoucnu stane buďto čching-i-tan nebo chua-tan. Nedostatek sebejistoty, pramenící z nedospělosti a nezkušenosti, ji však nepřipravil o zájem a náklonnost mužských postav.

Ženský protějšek k akrobatickému wu-šengu představuje **wu-tan**, role nesmírně náročná, vyžadující pouze hereckou akci. Uplatňuje se především coby duch nebo bůh v legendárních a mytologických hrách. Do kategorie role wu-tan se řadí také ženská hrdinná válečnice, opěvovaná v mnoha staročínských legendách, dao-ma-tan. Tato postava obvykle nosí „kchao“ (brnění, viz Přílohy, Obr. č. 12, 13) a jezdí na koni, což znázorňuje pomocí bičíku („pchao-ma“). Ztvárnění bojovné hrdinky je vcelku pohybově náročné, vyžaduje vysoké schopnosti akrobatické („tchan-c'kung“) a bojové („pa-c“). Charakterizuje ji krátké oblečení a válečné zbraně jako např. kopí, oštěp či dýka (viz Přílohy, Obr. č. 14). Nezřídka užívá gest s bažantími pery („ling-c'kung“, viz Přílohy, Obr. č. 15).

Herecky obtížná je taktéž **lao-tan** (též fu-tan nebo bo-tan), stařena typická svými pohyby, prozrazujícími vysoký věk a zkušenost. Dobromyslná, starostlivá a vážená, využívající hlubokého přirozeného hlasu. Její kostým je spíše střídmy a na tváři nemá jako jedna z mála masek žádný make-up. Ženská komická postava, jež velice často zastává úlohu dohazovačky, se nazývá **čchou-tan** (též cai-tan, viz Přílohy, Obr. č. 20).

## Ťing

Ačkoliv překlad čínského výrazu mluví o „čistotě a jasnosti“, právě tento charakter mívá velice nákladný, těžký a barevný kostým a nejvíce zdobenou, až téměř groteskně pomalovanou tvář („chua-lien“, viz Přílohy, Obr. č. 16, 17). Barvy a ornamenty vytvářející make-up tváře naznačují zkušenému divákovi celkový charakter a psychologické rozpoložení jednajících osoby. Kurážná a odvážná povaha často ztělesňuje muže (výjimečně i ženy) vyššího statutu či funkce, jakou je např. válečník, dobrodruh, bandita, hrdina nebo démon. Ve vojenském prostředí může mít i velitelskou hodnost. Vyznačuje se plným, hlubokým, zvučným hlasem, mohutnější postavou, širokým obličejem a poněkud asertivním chováním. Nelze tvrdit, že by se jednalo o nejduchaplnější charakter čínského dramatu.

Postavy chua-lien si vedle základní techniky nohou zakládají na práci rukou a prstů – „šou-kung“. Vibrující prsty naznačují strach, zděšení, rozčilení nebo děs, padající sníh či zvedání mlhy. Nejcharakterističtější pozici rukou představuje tzv. tygří spár („chu-šou“, prohnutá dlaň se značně od sebe roztaženými prsty) převzatý z bojových umění. Velkou péči představitel ťinga věnuje procvičování a posilování obličejových svalů, vytvářejících bohatý rejstřík mimických výrazů, jež spolu s očima doslova „oživují“ nalíčenou obličejovou masku.



Herci obvykle mívají po celý život dohola oholenou hlavu z důvodu využití co možná největšího prostoru, zahrnujícího i partie vysoko nad čelem a nad spánky, pro nanášení make-upu. Ťing může mít pokrytou tvář zcela („zeng-lien“), částečně („sui-lien“) nebo tzv. trojdílně („san-zuai wa-lien“). Specifickou techniku typů ťinga a šenga představuje změna barvy tváře – „pien-lien“ (viz kap. 1.2.3) – sloužící především k vyjádření prudkých emočních zvrátů.

**Zeng-ťing** („černá tvář“) označuje kladné postavy vysokého společenského postavení typu dvorních ministrů, jejichž zosobnění vyžaduje na herci poměrně vysokou pěveckou úroveň. **Kchao-ťia chua-lien** zosobňují hřmotné válečníky oděné v kostýmech vojevůdců, výrazně se projevující mohutným hlubokým hlasem. Role kchao-ťia obvykle ztvárňují generály, popř. boha války Kuan Jüa, známé z historie a populárních románů. Robustní hodnostáře, tyrany a zrádce představuje typ **pchao-taj chua-lien**.<sup>10</sup>

Dle charakteristického obutí „cchao-sie“ (sandály upletené ze slámy) bývají mniši, buddhističtí světci a démoni z lidových legend nazýváni **cchao-sie chua-lien**. Dále **wu-ťing** (též „wu-er chua-lien“), nepřilíš závažná role omezující se pouze na hraní a akrobacii. Komická role této kategorie se nazývá **mao-ťing** (či ju chua-lien). Herec představující tento typ ťinga musí ovládat techniku chrlení ohně (efekt vzniká vyfukováním pryskyřicového prášku, ukrytého v ústech, proti hořáku nebo pochodni) nebo cenění zubů.

## Čchou

Též nazýván klaun, což vede v čínštině k podobnosti s označením pro krávu, která je pomalá, těžká a neobratná. Oproti tomu jsou tyto komické postavy velice hbité a čilé, užívají přehnaná gesta a mimiku – např. mrkání očí. Znázorňují muže i ženy s lehkou povahou, často trochu slabomyslnou. Až do přelomu 18. a 19. století stály tyto charaktery v typologické hierarchii nejnižší, souviselo to pravděpodobně s převážně plebejským zázemím postav a nízkým výskytem zpěvných partů. Občas však představují i nižší vojenské důstojníky nebo mladé prince, kteří se svou vlastní hloupostí připravují o veškerý respekt podřízených. Role byly dopracovávány herci přímo na jevišti, obsahovaly slovní extempore a pohybovou improvizaci. Typ čchou se stal ústřední postavou až v jednoaktových kusech „če-c'-si“ oblíbených na venkově, těžících z problematiky a dialektu obyvatel regionů. Techniky rolí čchou ve své složitosti nezaostávají za obtížností jiných typů, zejména postavy vysokých komických hodnostářů vyžadují náročnou pěveckou praxi a pohybově, gestikulačně i mimicky připomínají umělecké vyjadřování typu šenga (např. gesta s „vodními vlasy“ a „vodními rukávy“). Pro komický efekt jsou příliš povýšení byrokraté zpodobňováni jako trpaslíci pomocí chůze člověka trpasli-

<sup>10</sup> Název podle hodnostářského kostýmu „pchao“ s obručovitým pásem „taj“.

čího vzrůstu („aj-šen fa“, postoj či chůze v nízkém podřepu) nebo využívají rozechvění postranních křídlovitých ozdob úřednického klobouku prostřednictvím napínání a uvolňování zátylních a spánkových svalů.

Komika postavení klaunů vyplývá z toho, že jejich pravá podstata nesmí vyjít najevo předčasně, ale až v určité fázi hry. Ačkoliv charakteristický make-up již napřed napovídá budoucí psychologický vývoj osobnosti, do okamžiku odhalení používá postava spíše vyjadřovacích prostředků vážných mužů středních let. Vtip poté vyplývá z rozporu mezi předstíraně elegantním zjevem a neohrabaným chováním, vyznačujícím se nápadnou omezeností a hloupostí. Gestikulačně-pohybová partitura sluhů, pobudů a venkovských vtipálků se naopak blíží chování lidí nižších vrstev v běžném životě, obsahuje však řadu bravurních pohybových gagů i slovních extempore. Jistou příbuznost takovýchto typů nalezneme v komediích a fraškách celého světa, např. v antické atellaně. Atellanská lidová fraška byla založena na principu improvizace, náměty pocházely z denního života a užívalo se zde žargonu a nářečí. Vystupovaly zde též ustálené komické postavy (hloupý žrout Maccus, žvanivý hlupák Bucco, směšný stařec Papus, hrbatý šarlatán Dossenus).

Hlavním výtvarným znakem typů čchou je bílé líčení kolem očí, sahající spodním okrajem asi do půlky nosu, dávající vyniknout výmluvné mimice očí – tzv. nezcela (částečně) pomalovaná tvář, „šiao-chua-lien“ (viz Přílohy, Obr. č. 18, 19). Podle variací svého tvaru mívá make-up trefné názvy typu: vepřové ledviny, podrážka, netopýr, kostka nebo puntík (na nose) apod. Občas stačí výmluvný tvar pouze naznačit černou konturou.

Postavy klaunských hodnostářů se v čínském divadle objevily s největší pravděpodobností důsledkem oslabení vlivu restriktivních opatření v odlehlejších regionech. **Mang-pchao-čchou** (císař, princ nebo vyšší ministr) a **kuan-i-čchou** (nižší úředník) nosívali kostýmy příslušející jejich oficiálnímu statutu – např. mang pro nejvyšší představitele vlády. V plášti mladého vzdělance na jevišti dandyovsky vystupoval **če-c'-čchou** (též wen-čchou), dále pak posluha a poslíček **fang-t'in-čchou** – obě role charakterizovala speciální pokrývka hlavy „fang-t'in“. Do této kategorie se taktéž řadí vesnické postavy jen-c'-čchou, staří dobrosrdeční klauni lao-čchou a potulní příživníci v obnošeném šatu – **t'ing-t'ing-čchou**. Nepříliš často se setkáme s akrobatickou vojenskou rolí **wu-čchou**.

## Vedlejší postavy

### Mo

Nepříliš častá vedlejší role znázorňuje starého muže nízkého sociálního statutu. V podstatě se jedná o typ lao-šenga, nacházejícího se v nuzných životních podmínkách, dobře iden-

tifikovatelného díky pestré „tříbarevné tváři“ s bílou tečkou na nose (tzv. nepravidelné líčení viz kap. 1.2.3). Běžněji než v t'ing-si vystupuje např. v opeře Kunqu.

### **Opičí král**

Ve hře také může vystupovat král opic, jež ztvárňují herci specializovaní na roli wu-šenga. Je totiž zapotřebí rychlých a hbitých pohybů, mrkání očima apod. (viz Přílohy, Obr. č. 34). Obvykle doprovází buddhistického mnicha na cestě z Číny do Indie, odkud se snaží přinést zpět stará buddhistická písma. Kolem krále se pohybuje množství jeho poddaných opic s rozličnými charaktery. Jsou chytré, odvážné a vynalézavé. Jakéhosi rivala a směšný protějšek k Opičímu králi tvoří buď nezaucený mnich, nebo prase, které přímo parafrázuje a karikuje opičí zvyky, jako je chození po rukou nebo šilhání.

### **Long-tao<sup>11</sup>**

Čtyři mužští nebo ženští figuranti na jevišti, vytvářející ucelenou skupinu, představují dav, občanstvo nebo armádu. Skupina vždy následuje svého nadřízeného z oblasti hlavních rolí, nikdy nejedná samovolně. Zjevení či zmizení tohoto komparsu signalizuje náhlou změnu atmosféry či lokality hry. Na pódiu se může v jednu chvíli vyskytovat více skupinek, znázorňujících např. znepřátelené armády na vojenském poli (vždy po čtyřech). Vokálně se projevují pokřikem, opakováním slov po vůdčích postavách, šumem apod.

## **1.2.2 Kostým**

Čínské operní představení je pro diváka obrovskou a velkolepou podívanou díky speciálním šatům, zvaným „si-i“ (též „si-fu“), jež v zásadě vycházejí z předloh oděvů užívaných za dyn. Sung a Ming. Na vývoji a zdokonalování hereckého ošacení, který probíhal souvisle od poloviny 14. století, spolupracovali sami herci s proslulými designéry (Guan Ju, Zhang Fei či Zhang Liang) formou kopírování, s možnými regionálně pojatými obměnami. Nikdy se však nejednalo o samovolné navrhování za účelem dosažení vyššího efektu. Vzezření kostýmů se pravděpodobně ustálilo v období dyn. Ming. Pro orientální divadla, kde herci vykazují neobyčejné fyzické schopnosti, jsou charakteristické zahalující, dokonce neforemné kostýmy, jež téměř popírají přirozené obrysy těla. Divácký obdiv má totiž vzbuzovat složitost a půvab pohybu, hraničícího s ladností tance, nikoliv odhalené tělesné křivky. Přesto však lze jejich existenci pod šatem vnímat – popírané se stává zřetelně dráždivým. Tento postoj můžeme kromě čínské opery sledovat i v indickém divadle a japonském nó a kabuki.

<sup>11</sup> Long-tao - název specifické róby, kterou nosí komparsisté a podle níž jsou nazýváni. Role statistů zastávají i adeпти hereckých škol za účelem přivyknání na veřejné působení, používá se pro ně i termínu „pchao-lung-tchao“. Viz Přílohy, Obr. č. 36.

Rozeznává se zhruba dvacet základních druhů hereckého šatu, jenž se může vyskytovat v různých barevných kombinacích, vyjadřujících konkrétní typ, pohlaví, stáří, sociální zařazení a základní mentální a povahové vlastnosti postavy. Z tohoto důvodu zůstává „si-i“ stálým, ahistorickým scénografickým prostředkem, jenž se neohlíží na prostředí, dobu, publikum ani způsob projevu. Veškeré další upřesňující informace (např. stav počasí ve hře) herec vyjadřuje svou vlastní aktivitou. Původně se užívalo hrubých tkanin a látek (vlna, sukno), určených chudému obyvatelstvu. S růstem prestiže profesionálního divadla se však změnil i přístup hereckých společností k odívání svých členů a „si-fu se“ stal váženým a jedinečným dědičným bohatstvím. Začalo se užívat drahých látek, např. saténu, hedvábí, brokátu apod. Kostýmy byly zdobeny nákladnými výšivkami ve formě ornamentů a tradičních či mytologických motivů (draci, fénixové, květiny, ptáci, stylizované mraky a vodní vlny, ryby, bájná zvířata atd.). Mezi nejběžněji používaná roucha patří slavnostní „mang“ (viz Přílohy, Obr. č. 10), hodnostářský „kuan-i“ se čtvercovou výšivkou ve tvaru bílého jeřába umístěnou na prsou, dvorský „kung-čuang s převislými rukávy pro roli tan a válečnický „kchao“ s hrudní výšivkou ve tvaru tygra a občasnými vlajkami, připevněnými k chrániči na zádech (viz Přílohy, Obr. č. 12). Běžná neoficiální roucha, „pej“, mohou nosit muži i ženy. Mužský kostým sestává z dlouhé tuniky, jež může i nemusí být v pase přepásána (viz Přílohy, Obr. č. 9). Některé šaty zahrnují i vodní rukávy, charakteristické spíše pro ženské a akrobatické ošacení. Ženský kostým se obvykle skládá z dlouhé tuniky s vodními rukávy, jejíž délku ještě přesahuje další spodní sukne (viz Přílohy, Obr. č. 22). „Si-i“ dále doplňuje jevištní obuv („si-süe“), saténové střevíčky bez podpatku („chaj-sie“, viz Přílohy, Obr. č. 11) pro nebojové typy tan a pokrývka hlavy („toukui“ – rozličné druhy účesů a paruk, přilby, vousy „žan-kchou“, klobouky „kchuej-tchou“ nejrozmanitějších tvarů a velikostí v závislosti na společenském postavení, císařská koruny, šály apod., viz Přílohy, Obr. č. 37), jež utvrzují roli a funkci jednajících postav.

K zvýšení intenzity nebo zdůraznění nevšedního stavu či rozpoložení se využívá kostýmových doplňků coby zkratkovitých vizuálních znaků. Dle specifické povahy lze některé řadit spíše mezi rekvizity (např. bílý závoj, splývavě visící ze ženského účesu k charakterizování mrtvé osoby nebo ducha; bílá plisovaná sukne oblečená přes všední oděv prozrazující cestujícího či uprchlíka a tyrkysový šátek uvázaný kolem čela, symbolizující nemoc nebo nevolnost). Také barvy kostýmů nesou důležité symbolické významy a pro úplné pochopení probíhajícího dramatu je pro diváka nutné orientovat se v této problematice.<sup>12</sup> Poučené pu-

<sup>12</sup> Mezi pět základních barev – „šan-wu-se“ - patří: černá (neutrální, doplňková); bílá (pro vysloužilé úředníky); žlutá (panovnický původ); zlatá a stříbrná (charakterizují mytologické bytosti, tzn. bohy a demony); zelená a červená (šlechtic, vysoce postavená osoba).

blikum takto rozpozná pravou hodnotu osobnosti, jejího charakteru a pravděpodobný osud role prezentované na jevišti.

### 1.2.3 Obličejová maska

Orientální kultury obecně považují obličej za spolehlivý ukazatel mentality a morálních vlastností jedince. Nelze se tedy příliš podívat péči, kterou divadelníci věnují výcviku mimických a očních svalů, jejichž pohyby ještě umocňuje vhodně nanesené líčidlo. V raných fázích čínského divadla se však upřednostňovalo nošení dřevěné či papírové masky, jež zakrývala možnou nejistotu tehdy spíše amatérských herců. Pro charakterizování historických nebo legendárních postav se s oblibou užívalo ornamentů,<sup>13</sup> jež vycházely z existence tradičních atributů, spojovaných s představovanými hrdiny. Důležitou roli zde hraje i symbolika barev.<sup>14</sup> Tradice obličejových masek prý sahá až k dyn. Tchang (618–907), kdy císař Taizong s oblibou přihlížel operním představením svých úředníků. Masky vyjadřovaly nálady a vlastnosti postav na jevišti, ovšem jejich nevýhodou bylo, že se nedalo používat jemné mimiky. V náhradu za jemné mimické nuance se užívalo důraznějších gest a pohybů, přesto však byly pozvolna nahrazovány malbou na tvář. Nicméně jejich obliba přetrvávala a v průběhu času se malba masek stala samostatným uměleckým oborem.

Legenda praví, že původ malby na obličej sahá až do období dyn. Chan (206 př. n. l. – 220 n. l.). Tehdejší král a slavný válečník Lan Lin-wang těžko snášel svou jemnou, téměř zženštilou tvář, proto si před každým bojem nechával na obličej namalovat děsivou barevnou masku, která měla vystrašit nepřátele. Na jevišti jej pak herci představovali právě s tímto poznávacím atributem a po nedlouhé době tuto praktiku převzaly všechny charaktery na jevišti. Jejich definitivní vzhled se ustálil v průběhu vlády dyn. Ming (1368–1644), kdy se povolání výtvarní umělci specializovali na výraz tváře a vypracovali celý vzorník make-upů pro každou jednající postavu. Takovýto charakteristický vzor pro operní tvář se nazývá „lien-pu“. Obecně lze říci, že čím je postava pozitivnější a vnitřně nekomplikovanější, tím jednodušší má make-up. V rámci lien-pu se dále rozlišují masky osobnostní (charakterizující

---

Dalších pět doplňkových barev – „sia-wu-se“: růžová, nachová, světle a tmavě modrá, světle hnědá.

<sup>13</sup> Tradičně se používá trojího rozvržení ornamentu na tváři:

1. Obličej pomyslně rozdělen na tři části (čelo a dvě tváře)
2. Obličej rozdělen na čtyři části (pomyslné dělení křížem)
3. Tzv. nepravidelné dělení/ličení (zvané „nepravidelná tvář“)

<sup>14</sup> Symbolika některých barev na tváři: červená, nachová – odvaha, věrnost, poctivost, kuráž; černá – hrdost, stálost, statečnost, vážnost, vůdčí schopnosti; fialová – vážnost, smysl pro spravedlnost; růžová – bystrost, sofistikovanost; zelená – udatnost, vznětlivost, tvrdost, impulzivnost; modrá – krutost, prudkost, divokost, zuřivost; žlutá – ambice, vychytralost, vypočítavost (v souvislosti s vojenskou strategií); bílá – lstivost, proradnost, zlo. Viz Přílohy, Obr. č. 27–32.

typy ťing a čchou), dekorativní<sup>15</sup> (vhodné pro šeng a tan), náladové a piktografické (pracující se zvířecími motivy). Dnes se při představení používají masky i make-upy.

Zajímavým a velice náročným procesem je též výměna masky v průběhu představení – „pien-lien“ – neboť divák nesmí tento úkon vůbec zpozorovat. Existuje několik způsobů, jak si změnit barvu tváře: buď prostřednictvím nasazení nebo sejmutí vousů, dále pak nasazením masky, kterou měl herec doteď upevněnu nahoře na hlavě, anebo jejím stržením pomocí tkanic,<sup>16</sup> čímž dochází ke zvýšení dojmu neobyčejných, až šokujících schopností legendárních hrdinů. Tyto metody tedy pracují s pevnou maskou. Naopak pečlivé setření barvy (nejčastěji kolem očí a nosu) nebo naopak rozetření tmavého líčidla, připraveného v dlani, či foukání prachového líčidla tak, aby dopadalo zpět na hercův obličej a tím jej zabarvilo<sup>17</sup> (užívá se k demonstrování sil bájných bytostí i k velmi expresivnímu vyjádření afektu hrůzy) pracuje s naneseným make-upem přímo na interpretově tváři.

## 1.2.4 Dovednosti herce

Umělec účinkující v čínské opeře musí být mnohostranně nadán (tři základní požadavky: přesnost „čun“, jistota „wen“ a krása „mej“), neboť se od něho očekávají náročné výkony z oblasti taneční, akrobatické a bojové, to vše za vlastního pěveckého či recitovaného doprovodu. K výraznému zdokonalování herecké složky docházelo především v průběhu druhé poloviny 18. století, kdy se repertoár regionálních divadel poměrně ustálil a dramatická tvorba stagnovala. Snaha o věrohodnější interpretaci postav a jejich interakci vedla k empirickému zavedení promyšlených znakových vzorců, zvaných „čcheng-š“ (viz kap. 1.2.5), a mnohých dalších scénických i hereckých konvencí pro ještě vyšší vytříbení hlasových a fyzických technik. Nesmírně složité umění divadelních herců vyžadovalo obdivuhodnou koncentraci, jíž se dosahovalo pomocí tréninkových metod bojových disciplín („wu-šu“), terapeutických cvičení („tchaj-t'i čchüan“) a meditačních zásad východních asketů a mnichů. Mezi meditační metody patřila cvičení zaměřená na zintenzivnění a plné ovládnutí dechu (podobnost s jogínskými postupy) a kontrolu fyzických energií („čchi“), jež se soustředí zejm. na práci se spodní částí dutiny břišní. Nevšednost a nekaždodennost hereckého projevu vy-

<sup>15</sup> Pro tváře typů šeng a tan se užívá termínů „su-lien“ a „jing-lien“ (v překladu „elegantní“, „čistě“ tváře), neboť mají podtrhovat hercovu přirozenou krásu, jež je pro tyto typy žádoucí. V dřívějších dobách se používalo pouze jemného pudrového líčení, avšak se zavedením umělého osvětlení (zhruba za dyn. Čching, 1644–1911) se zároveň prosadily malované tváře i pro tyto elegantní typy. Viz Přílohy, Obr. č. 33.

<sup>16</sup> Na bíle nalíčený obličej je před vystoupením přiloženo několik vrstev masek vystřižených z hedvábí, s otvory pro oči a ústa. Ke každé vrstvě, která má jinou barvu a odlišný ornament, jsou přišity tkanice, končící pod páskem na kostýmu. Proměna tváře probíhá tak, že jedna ruka postupně strhává 4-6 vrstev masek v okamžiku, kdy ruka druhá s velkým vějířem při tanci obličej na okamžik zakryje.

<sup>17</sup> Tvář herce musí být pokryta vrstvou olejnatého líčidla, na něž se mocným fouknutím přilepí nová barva v prášku, která bývá připravena na podlaze jeviště nebo v určené nádobě.

plývá jak z vědomého usilování o divadelnost, tak z všestranných a obvyklou normu daleko překračujících schopností a výkonů herce, hraničících až s maximálními možnostmi lidského těla. Sentence „s'kung wu fa“ (neboli čtyři disciplíny a pět technik<sup>18</sup>) shrnuje pod jediný termín veškerou šíři herecké profese, již musí čínský protagonista obsáhnout, aby mohl stanout na jevišti.

## Vokální příprava

Čínští herci se zaměřují na rozvíjení spodního dechu a maximální využití břišní rezonanční dutiny, jejíž ovládání si usnadňují pomocí obinadla, pevně stahujícího pas. Hlas takovýmto způsobem kontrolovaný se lépe nese a zpívajícího neunaví příliš brzo. Žádaná exteriorizace a dosažení potřebného tónu se cvičí tradiční metodou tzv. „křičícího hlasu“ („chan-šeng“ – používá se sledu určitých hlásek a slabik, odlišných pro typy rolí), která se každodenně provádí nalačno, s využitím ozvěny a eventuální vlhkosti vzduchu (u zdí, vodní hladiny, za ranní rosy nebo směrem do zúženého hrdla hliněné nádoby s vodou). Artikulovaná výslovnost se procvičuje pomocí předepsaných skupin slabik. Teprve po základním hlasovém výcviku (ovládnutí techniky pěti „wu-jin“, tzn. míst, kterými prochází vzduch za vzniku zvuku rozdílné kvality, a čtyř „sin-hu“, tvarů otvoru hercových úst) se přechází k obsažné výuce melodických vzorců písňových árií daného typu. Postupuje se metodou přesné imitace učitelova pěveckého i mluvního projevu nejprve bez hudebního doprovodu, později s účastí divadelního orchestru.

## Fyzická příprava

Základní fyzický výcvik je od počátku zaměřen na posilovací cviky a schopnost ovládat těžiště rovnováhy, neboť se herci pohybují ve složitých tanečních figurách. Různé druhy stojů na hlavě, procvičování ohebnosti páteře, hybnosti pasu a posilování míšního vaziva adepty připravuje na salta, skoky, kopy, pády a četné další složky bojových i tanečních scén. Veškerý pohyb na jevišti se zdá pojat tanečně a je charakteristický snahou o paralelní zviditelnění zpívaného slova. Pravděpodobně se jedná o vliv indické pohybové kultury, jež se šířila spolu s buddhismem. Celková bohatost a přebujelost vede téměř k dojmu nadbytečnosti gest (připomínajících jemné, oblé křivky namísto strohých přímek), jimiž východní umělci zdůrazňují všudypřítomnou ornamentiku a nadsázku – neustálou připomínku hraného divadla, popírajícího přílišnou podobnost s běžným životem (např. techniky nohou – „tchuej-kung“, rukou – „šou-fa“ a očí – „jen-fa“, blíže viz kap. 1.2.1). Cvičení na žíněnce („tchan-c'-kung“)

<sup>18</sup> 4 disciplíny – zpěv; herecký projev; mluva a deklamace; tanec a akrobacie.  
5 technik – ústa, ruce, oči tělo, kroky.

dále připravují bojové a komické pohybové typy na ovládnutí umění „tanzi“<sup>19</sup> a „bazi“.<sup>20</sup> U všech kategorií se navíc setkáme s dovedným ovládnutím částí kostýmů (viz kap. 1.2.1) a rekvizit.

## Učednický systém

Stále náročnější herecká technika, komplikovanější herecký a inscenační řád, zvýšené požadavky na přesnější a věrohodnější odstínění typů jednotlivých postav vyžadovaly specializovanější a systematictější výchovu herců již od útlého dětství. Příprava žáků byla svěřena zkušeným učitelům-mistrům, jak tomu odpovídala tradiční vnitřní organizace hereckých společností, připomínajících řemeslnické cechy. Individuální vztah mezi mistrem a žákem, vyžadující neustálé podřizování vlastního soukromí budoucí profesi, zajišťovalo kontinuitu hereckého umění i přes absenci literárních záznamů, neboť společně s modelem role či inscenace se student učil i textu. Studia mohla trvat až deset let, přičemž už po třech letech bylo možno mladého umělce považovat za zběhlého profesionála. Herci se už od počátku věnovali nácvičce pouze jediné roli, kterou za svého života již nezměnili. Charaktery jim byly vybrány a přiděleny jejich učiteli dle osobnostních vlastností, schopností a dovedností. Herec schopný ztvárnit více než jednu roli byl velikou vzácností a býval považován za výjimečně schopného a talentovaného.

Vedle individuální výchovy se v 19. století rozšířil systém hereckých dílen – „kche-pan“ – kde byli žáci trénováni a vyučováni v oboru své typové specializace nejprve ve skupinách, později jednotlivě. O založení první umělecké školy, nazývané Hrušňovým sadem, se dle tradice založil uměnímilovný císař Xuanzong (712–755), představitel dyn. Tchang (618–907). Principy, které tato organizace užívala, jsou ctěny a s drobnými odchylkami používány i dnes, po tisíci letech. Náhlý přírůstek regulérních divadelních škol lze zaznamenat ve 30. letech 20. stol., jež po založení Čínské lidové republiky v 50. letech přešly pod správu státu nebo místních orgánů.

Dnešní obdiv k tomuto uměleckému povolání se datuje až od konce devatenáctého, především pak dvacátého století. V dřívějších dobách se herectví považovalo za činnost nejnižší – do hereckých škol posílali rodiče své děti jenom proto, že sami nebyli schopni je uživit. Vládla zde přísná kázeň udržovaná tvrdými tresty a vysokými požadavky, žák musel vykazovat naprostou poslušnost. I přesto tehdejší společnost pohlížela na herce s despektem,

---

<sup>19</sup> Tanzi (koberec) – takto jsou označovány úkony, při nichž se aktér nedotýká země – vysoké skoky, salta apod. Viz Přílohy, Obr. č. 26.

<sup>20</sup> Bazi – bojové techniky užívané v čínském divadle, při nichž herec používá buď dlouhé zbraně (např. kopí, halapartny, dlouhé meče), kratší zbraně (dýky, dvousečné meče). Lze bojovat i beze zbraní. Viz Přílohy, Obr. č. 24, 25.



jako na vyvrhele. Mužských i ženských rolí se ujímali pouze muži, ženy měly účast na dramatech zakázánu. Mělo to své praktické důvody, neboť při bohatých zábavách u šlechtického dvora příliš často docházelo ke znásilňování a prostituci žen a herců ženských rolí. K legalizaci účinkování žen došlo r. 1930.

## 1.2.5 Představení

Atraktivnost čínské opery tkví v kombinaci mnoha uměleckých složek, jež společným účinem vyvolávají dech beroucí dojem v řadách konzervativního publika. Hudební drama poskytuje velkolepou podívanou skrze složité barevné kostýmy, masky a náročné akrobatické vložky, mnohonásobně uspokojuje estetické požadavky díky kultivovanému jazyku užívanému v dlouhých, emocionálně vypjatých áriích i rytmizované řeči, obdivuhodné synchronizaci veškerého pohybu (tanečně pojatého) s neustávajícím hudebním doprovodem, vše prostupující symbolice apelující na divácký intelekt, jež motivicky čerpá z říše fauny, flóry a pozemských živlů. Obecně známé náměty usnadňují orientaci uvnitř složitých dějů, jež jsou navíc pro větší přehlednost dle možností vedeny lineárně. Drobné komické momenty a občasné užití hovorovějších výrazů navíc činí žánr přitažlivým a pochopitelným pro širší divácký okruh.

### Průběh operního představení

Délky oper mohou být variabilní. Pokud se jedná o tzv. „každodenní show“ („na-šou-sí“), může kus trvat jen pouhých 20 minut. Konají se několik večerů za sebou, navzájem na sebe navazují a soustředí se na „parádní roli“ jednoho z hereckých typů, upoutávajícího pěveckým výkonem nebo strhující akrobatickou akcí. Regulérní celovečerní hra čítá 3–5 hodin, má obvykle čtyři dějství autonomní povahy, jež se dále dělí na jednotlivé obrazy (scény). Charakter jednotlivých aktů je určen navozením určitého časoprostoru jednajícími postavami – jejich akcí nebo slovní výpovědí. Může doznat v průběhu děje určitých změn, ale k celkovému zrušení dochází teprve odchodem všech postav na konci dějství. Autonomní charakter dále podporuje vzájemná příbuznost použitých písní.

Představení se celkově skládá přibližně ze 40-60ti rozmanitých scén, z nichž jedna každá má rozmanitou hudební strukturu s drobnými změnami schémat metra a rýmu. Nacházejí se zde herecky i hudebně náročné velké výstupy, jež rozvádějí děj, přechodné části spojující jednotlivé dějové linie, úvodní a závěrečné finální scény ohromujícího a velkolepého účinu. Vyskytuje se zde i tzv. dodatkový obraz („sie-c“), který může být umístěn mezi dvěma operními akty, častěji na samém začátku tvoří jakýsi prolog, proto se s ním nikdy nesetkáme na konci. V průběhu jedné scény může zaznít nejenom virtuózní sólový zpěv, ale i duety,

ansámby či sborové skladby. Obraz obvykle tvoří 8-10 ariózních písní („čchü“), pravidelně se střídajících s prozaickými výpověďmi sdělovacího charakteru. Songy „čchü“ mívají formu básně s nepravidelným veršem, komponovanou na známé a oblíbené melodii („san-čchü“). Přenesení této formy, spojené s drobnými úpravami pro potřeby hudebního divadla, se stalo logickým krokem k zajištění divácké obliby.

Sled songů „čchü“ vytváří pevnou osnovu dramatu, árie připisované pouze hlavním postavám jsou autorizované a fixované. Poetičtí autoři v nich projeví svou vytříbenou jazykovou kulturu a duchaplnost, zároveň jim však nelze upřít snahu o živý, přirozený výraz, jenž v se mimometrických vložkách přibližuje hovorové řeči i jejím trefným rčením. Zpívané části se v textu značí slovem „čchang“ (zpívá). Mívají podobu vnitřního monologu, úvahy nebo vyličení aktuálního citového rozpoložení hrdiny, který takto shrnuje předvedený úsek děje, komentuje zápletku a navozuje dramatické prostředí na vyprázdněném jevišti.

Protiklad k tomuto virtuóznímu umění představují dialogové a nejspíše i vně-monologické části, uváděné slovem „jün“ (mluví), jež obsahují poměrně velké množství informací a výrazně posouvají děj kupředu. V dřívějších dobách se formovaly teprve v procesu přípravy jednotlivých inscenací, tudíž by se zde dalo mluvit o improvizaci, navazující na tradici oblíbených klauniád, jež byla doménou zkušených komických herců. Autoři her tato místa pouze lehce naznačili, zdařilé výkony se jako součást inscenačních modelů mohly přenášet ústně, až později došlo k jejich zaznamenání.

## Čcheng-š'

Základními statutárními jednotkami hudebního dramatu, uchovávajícemi pevný řád a styl jsou tzv. „čcheng-š'“ – vzorce obrazové a znakové povahy. Vznikly uměleckým vytříbením a zušlechtěním projevů každodennosti, nevšedním přetlumočením životní reality do divadelní skutečnosti, takto vytvářejícím neustávající dynamické sepětí se všedním životem. Tyto kodifikované vyjadřovací prostředky, obrazně tlumočící jevy z běžného života, se týkají veškerých prvků, z nichž se čínská opera skládá (text, hudba, líčení, kostýmy, gesta, mimika, řešení časoprostorových vztahů). Jejich oprávněná důležitost spočívá v aktivaci pozornosti obecnosti, neboť neustálým apelováním na jeho znalosti a asociační paměť (předpoklad zkušeného publika, kam v minulosti patřila i ngramotná spodní vrstva) v podstatě neúnavně mobilizuje diváckou představivost. Jejich poměrná formálnost a stabilita činí jisté nároky na účinkujícího aktéra, jenž je nucen užívat jich s pochopením, zároveň však je dále obohacuje vlastním přínosem a personální uměleckou invencí, čímž vytváří určité sepětí s aktuální realitou. D. Kalvodová k této problematice připomíná, že „*dramatické útvary s pevným estetickým*

*řádem, se závazným systémem pravidel a konvencí, vzbuzují obvykle obavy, že jsou zkamenělinami, muzejními útvary, neschopnými proměny a vývoje, a svazujícími interprety do té míry, že utlumí jejich individuální tvůrčí schopnosti. Ve skutečnosti existuje mezi konvencemi, předávanými z generace na generaci, a životní realitou, vyvíjející se v čase, nepřetržité napětí, takže pevný umělecký řád doznává určité proměny. Avšak tento dialektický vztah mezi zachováním pravidel a konvencí a jejich vývojem je možný jen v rámci daného stylu a řádu.*<sup>21</sup>

## Čchi-pcha

Úzké sepětí dramatického umění s epickými literárními a orálními žánry se projevuje v utváření dramatických a hereckých postav, jež v sobě nesou část úlohy vypravěče: informují o svém vlastním osudu a o vztahu k jiným postavám a událostem. Nejnápadněji lze tyto tendence pozorovat při sebeidentifikačních, sebepředstavujících monolozích důležitých charakterů. Dramatická postava osciluje mezi přímou hrou a vyprávěním o sobě samé a tato ambivalentnost umožňuje plynule přecházet od replik v první osobě k narativním a glosujícím výpovědím. Narušování identity účinkujícího charakteru má ten důsledek, že část zpívaných partů aktivní role je interpretována malým chórem (srovnej s kap. 1.2.8 – úloha sboru).

Samotnému verbálnímu sebepředstavení, přednášenému uprostřed jeviště, předchází pohybový představovací vzorec, „čchi-pcha“, který vyplývá z neiluzivní povahy čínského herectví. Dodává patřičný důraz příchodu důležitých rolí na scénu a skládá se ze série předepsaných gest, kroků a pohybů, prováděných pomalu, s výraznou okázalostí. Schéma vzorce obvykle začíná vystoupením herce do levé části jeviště (z pohledu diváka) a následným zastavením po několika krocích. Upřeným pohledem do jeviště na sebe aktér upoutá diváckou pozornost. Tradičně předváděná pohybová série má za úkol přiblížit povahu charakteru, upozornit na jeho atributy (náznak upevnění helmy, klobouku či „vodních rukávů“, pohlazení plnovousu apod.).

## Liang-siang

Pro východní umění není neobvyklá práce s významuplnou prázdnotou či tichem, v čínské opeře zvaným jako „výmluvný obraz“ – liang-siang. Ač se to může zdát evropskému divákovi neuvěřitelné, právě tímto způsobem dochází k nejpřesvědčivější ostenzi afektu, v divadelním světě fixovaného do strnulého postoje. Jedná se o statickou, sošně krásnou a smysluplnou pózu, o přerýv a frázování akce, jež probíhá beze slova, mocně doprovázena složitou kadencí bicích nástrojů. Tradiční čínské jeviště, otevřené do tří stran, nutilo umělce k něko-

---

<sup>21</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 3, s. 32.

likerému opakování obzvláště důležitých póz, aby jejich účín mohli vychutnat diváci, shromáždění kolem všech volných stran pódia.

## Zcizovací efekt

V čínském hudebním divadle se setkáme se záměrnou snahou o pocit odcizení, který má pasivnímu divákovi připomenout, že se stále jedná o umělecké dílo, jež nabádá k hlubšímu zamyšlení, k hledání pravdivé podstaty, „esence“ (viz kap. 1.1.7). Čínský herec musí umět plynule přecházet z ryze empatického rozpoložení do odměřeně odcizujícího postoje. V procesu studia se adept snaží o vědomé ztotožňování, „vstupování“ do konkrétní role a naopak o hrané zobrazování, „vystupování“ z ní v průběhu hry samotné. Toto záměrné střídání poloh empatie a vědomého odstupu redukuje divákovu tendenci citově se ztotožňovat s účinkujícími charaktery. Zároveň však klade jisté intelektuální nároky na účinkujícího aktéra, jenž při vlastní akci souběžně, a pro obecenstvo dostatečně viditelně, posuzuje své konání.

## Termíny související s hudebním divadlem

Termínem „jue-se“ se přesně označuje role, již herec v konkrétním dramatu zastává. Název „jao-se“ naopak popisuje celkové obsazení, tzn. celkový výčet rolí, vyskytujících se ve hře. Principál společnosti („pan-ču“ či „pan-čang) – obvykle jej představoval hlavní herec „čeng-mo“ – organizoval uměleckou přípravu herců, kromě jiného vyměřoval platy dle typu role (nejvýše hodnocený šeng a tan, nejnižší čchou a členové orchestru). Manažerskou práci vykonávali správce („kuan-š“) a tzv. cedulář („ta-ca-š“), jenž eventuálním zákazníkům předkládal seznamy nastudovaných, tedy i nabízených her. V zákulisí pracovali garderobiéři („kuan-sian“), kteří v případě potřeby účinkovali v průběhu představení coby statisté („pchao-lung tchao“, viz kap. 1.2.1).

Amatérské hry, zdarma pořádané uměnilovnými potomky šlechtických rodin, cestujícími zemí, byly nazývány „piao-xi“. Tento trend se rozmohl především za vlády poslední dynastie Čching (1644–1911), kdy muži podléhali všeobecné branné povinnosti. Amatérské herce „piao-you“ (doslova příznivce, fanoušky) organizovali tzv. „piao-fang“. Pokud se takovýto herec stal členem Hrušňového sadu, mohl se právem nazývat profesionálem „sia-hai“.

Dochované čínské divadelní teoretické práce se týkali především hudebních pravidel, prosodie, fonetiky a stavby dramatu. Kontinuitu samotného hereckého umění zajišťovalo především ústní podání a empirie, předávaná z generace na generaci. První stručnou příručku pro divadelní umělce vydal v písemné podobě zasloužilý herec Chuang Fan-čchao až na přelomu 18. a 19. stol pod názvem „Zrcadlo osvíceného ducha“. R. 1819 knihu přepracoval Čchuang

Čao-kchuej, přičemž změnil její název na „Základy Hrušňového sadu“ („Li-jüan jüan“). Zásady zde uvedené, vycházející z osobních zkušeností uznávaných profesionálů, jsou zohledňovány dodnes. První souborné vydání ustálených hracích textů z více než pěti set celovečerních her a jednoaktových segmentů repertoáru ťing-si vyšlo až v letech 1918–1919.

## 1.2.6 Scéna, výprava

Nepopíratelný smysl pro strukturovaný detail, dekorativní hravost a živou barevnost ve výtvarné složce adekvátně odpovídal ovzduší myšlenkového konzervatismu introvertní a od ostatního světa izolované čínské společnosti. Hlavním účelem divadla totiž bylo rozptýlit, esteticky povznést a udivit neuvěřitelnou podívanou spíše než svým obecně známým obsahem. Toto platilo pro hereckou techniku a výpravnost kostýmů. Operní herci si však zakládali na tom, že jsou schopni vyjádřit veškeré dějství pomocí svého hlasu, pohybů a gest. Navíc má každé sebemenší hnutí v čínském divadle svůj symbolický význam. Nebylo tedy zapotřebí složitých kulis a skrytých jevištních mechanismů, aktéři si pohodlně vystačili s věcmi každodenní potřeby. Tradiční název „qimo“, užívaný pro výpravu, zahrnoval předměty („čchie-mo“) s funkcí mnohoznačnou (ustálené vzorce pro židle a stoly, jejichž prostorové rozestavení tradičně charakterizuje různá prostředí, např. přijímací halu v paláci, loď, krčmu, knihovnu, lůžko, věž, kopec) nebo jednoznačnou (krajina nebo hradební zeď namalovaná na přenosném paravánu či plátně, nápodoby historických zbraní), zastupující scénografické efekty na typicky prázdném jevišti (viz Přílohy, Obr. č. 36). K výpravě dále patřily předměty nesoící symbolické významy (např. rozdílné barvy praporů naznačovaly různé situace: černý – bouři, vítr; modrý – mořské vlny, řeku, jezero atd.) a dle způsobu jejich užití upřesňující aktuální situaci (lampion a svícen signalizují časovou změnu – noc, tmu; bič – jízdu na koni; veslo – plavbu; vějíř – zvýraznění emocionálních stavů a zdůraznění dekorativních tanečních gest).

První operní scény představovala otevřená jeviště na širokých ulicích a tržnicích, orientovaná na osu sever-jih. Přetrvávající obyčej přicházet na jeviště z pohledu diváka zleva (ze strany slunce, světla – jang) a odcházet vpravo (do stínu, tajemna – jin) nese prvky starého učení o Jin a Jang, jež se posléze uplatnilo v taoistické symbolice. Aktéři museli zpívat a recitovat velmi silně, aby jim bylo na rušných místech dobře rozumět. Odívali se také do velice pestrých kostýmů jednak za účelem upoutání divácké pozornosti, dále proto, aby je bylo možno spolehlivě rozlišit i za slabého světla pouličních petrolejových lamp či lampionů. Vystupovali také v prostorách šlechtických dvorů, paláců a v blízkosti vodních kanálů (obecnostvo přihlíželo představením z palub vlastních člunů). Z nedostatku cvičného prostoru za-

čaly herecké skupiny používat místních čajoven a takto vlastně vznikla nová kulturní zábava pro regionální majetnější vrstvy. Obvyklé „chození na čaj“ najednou nabylo nového významu. Vyvýšený hrací prostor, opatřený tradiční stříškou (pozůstatek pouličních jevišť) a nízkým zábradlím, kolem něhož se seskupovali diváci, se nazýval „kou-lan“. V rámci prostor určených pro veřejné provozování divadla, tance a hudby se samozřejmě vždy pamatovalo na umístění orchestru, na jevišti i mimo ně. Organizace stolového zařízení v hledišti odpovídala konvencím stavovské hierarchie. Obliba opery, prezentované v čajovnách, začala rychle stoupat a rozšířila se i mezi méně movité vrstvy. Netrvalo dlouho a byla postavena první operní divadla, zvaná „pcheng“, se čtvercovými pódii ohraničenými zábradlím a hledištěm, umožňujícím pojmout až několik tisíců diváků a krytým rohožemi, jež chránily před nepřízní počasí. Nejstarší dochovanou dřevěnou divadelní budovou je Zhengyici v Pekingu, dalšími významnými, již modernějšími stavbami jsou např. Huguangský cechovní dům, palác prince Gongga či Letní palác (viz Přílohy, Obr. č. 38). Pro jeviště nalézající se v chrámových okrscích (obvyklé na venkově) se používalo názvu „wu-tching“ („místo pro tanec“).

V rámci scénografické problematiky se ještě setkáváme s tradičním termínem „kuejmen tao“ (též guimen – brána duchů). Jednalo se o dveře, které spojovaly zadní část jeviště se zákulisím, kde obvykle coby výpomoc pracovali staří muži. Jednak se tím naznačovalo, že pomocnému personálu díky vysokému věku trvala práce i život samotný příliš dlouho, především však se v tomto termínu odráží tradiční pojetí „plochého“ času na jevištích východních divadel, který nebral ohledy na hranice mezi životem a smrtí, zohledňoval víru v předky a prastaré kultury heroizovaných bytostí, nepřestávajících aktivně komunikovat s lidmi dosud živými. Tematickým podkladem dramát, čerpajících ze starých lidových příběhů, balad a legend, bývala střetnutí a komunikace duchů a démonů se světem živých. Plochý, bezbřehý a volně transcendující časoprostor tvořily logické osnovy dějů dramát. Brána duchů tedy představovala jakousi spojnicí akcentující časoprostorové změny.

Začátkem 20. stol. se v Číně začal prosazovat portálový typ jeviště dle západního vzoru, klasické stolové zařízení nahradila novodobá sedadla, původně prázdné jeviště, oživované pouhou hereckou akcí, zaplnilo množství rekvizit ve snaze vyrovnat se novodobé konkurenci (film, evropská divadla).

## 1.2.7 Hudba

Hudba samozřejmě tvoří velice významnou složku čínské opery. Pomáhá vystavět příběh, zosobňovat jednotlivé charaktery a jejich proměnlivé pocity, vyvolává zvláštní atmosféru, je-li to třeba. Je spjata s pohyby herců tak přesně a dokonale jako při tanci. V původním

čínském divadle nemají jednotlivé hry nebo inscenační modely originální hudbu, ale v určitém divadelním druhu nebo stylu se pracuje pouze s jedním komplexem ustálených vzorců a melodií. Hudba „ŕing-si“ byla zformována zčásti s využitím melodií „kchun-čchü“ (viz kap. 1.1.1), hlavně však kontaminací dvou středočínských dramatických stylů „si-pchi“ (lehké, rychlé a plynulé melodie, které výstižně vyjadřují pocit štěstí nebo vzrušení a začínají na lehkou dobu) a „er-chuang“ (melodie, doprovázející přemýšlivý až tragický obsah, začínají na těžkou dobu), převzatých z hudebně-dramatické tradice kmenů Che-pej a An-chuej. Tato hudba má volnější strukturu obměnitelných vzorců melodií („fanši“), jež byly při výstavbě inscenačních modelů voleny a aplikovány tak, aby odpovídaly emocionálnímu a dramatickému náboji jednotlivých situací a scén. Pružné variabilitě dopomáhalo široké spektrum tempo-rytmických vzorců, založených na množství kombinací přízvučných a nepřízvučných dob, zvaných „pan-jen“ (těžká doba „pan“, lehká doba „jen“). Každý modus mohl být prezentován jako samostatný kus, nebo jako součást většího setu (vhodné k expresi ambivalentních pocitů). Metrická struktura veršů o pěti, sedmi a deseti slovech se velice podobá struktuře lidových písní, z nichž v podstatě vychází.

Za vzdálené hudební předchůdce čínské opery bychom mohly považovat tzv. „velké zpěvy tchan“ („ta-čchü“), neboť se jedná o cyklické soubory epických písní s orchestrálním doprovodem v třídílném schématu: orchestrálního úvod – pěvecká čísla – závěrečný tanec. Herci své party recitují či zpívají buď přirozeným hlasem zvaným „jing-bai“ (ŕing, čchou, lao-šeng nebo lao-tan), nebo pomocí tzv. „jun-bai“ – poetického zpěvu, který bychom mohli přirovnat k evropskému falsetu. Ovládají techniky glissanda, vibrata, jasných tónů i ornamentálních koloratur.

Původním čínským systémem byla pentatonika, nicméně díky vlivu euro-americké kultury v 19. století pronikla i do hudební oblasti, zejména do nové pekingské opery, heptatonika. Co se týče hudebního zápisu, na území Číny se tradičně používala notace číselná. Jednalo se o jakýsi druh tabulatury, kde byly výšky not vyjádřeny číslicemi, délky tečkami nebo čárkami a pauzy znakem 0. Pro dnešní zápis se však již používá evropského systému. Hudební díla se po dlouhé časy předávala ústně, až dodatečně byla zapsána. Za nejstarší dochovanou operu se považuje hra Student Zang Xie pocházející z období jižní dynastie Sung (960–1126).

## 1.2.8 Nástroje

Obecně můžeme orchestr čínské opery rozdělit na dvě velké skupiny: „wen-čang“ (strunné a dechové nástroje tzv. civilní sekce, umístěné mimo jeviště) a „wu-čang“ (tzv.

vojenská sekce bicích nástrojů, prodlévající na jevišti pro doprovod válečných či bojových scén). Zatímco nástroje příslušející k wen-čangu jemně doprovázejí pěvecké partie (dvoustrunný „chu-čchin“), vykreslují malebné melodie (příčná flétna „ti-c““) nebo důstojně ohlašují nástup státníků, vpád bitevních šiků či příchod svatebních a jiných slavnostních průvodů (zvuk „suo-ny““ má funkci jakéhosi leitmotivu), bicí nástroje skupiny wu-čang spolu vytvářejí a podporují artikulované, tempo-rytmické frázování veškerých jevištních akcí, v něž je integrován jakýkoliv projev pěvecký, mluvní, tanečně-pohybový a gesticko-mimický. Ne nadarmo staré gnómičké úsloví čínských herců říká: „Všestranné herecké jednání je svalstvo a krev, bicí sekvence jsou kostrou.“ Hlavní hráč skupiny bicích pomocí nástrojů „pchi-ku“ a „pan-c““ nejen řídí celý orchestr a veškerou hudbu provozovanou v průběhu představení, ale svými údery zřetelně značí začátek a konec dramatu.

Ve výjimečných případech může ve hře účinkovat i sbor coby součást orchestru. Jeho úloha silně připomíná funkci sboru v antických dramatech – komentuje či vysvětluje děj, opakuje sólistu pro zdůraznění psychického rozpoložení apod. Ve výjimečných případech mohou být úlohy sboru a sólisty vyměněny – sbor pak zastupuje funkci zpěváka a naopak. Doprovodný vícehlasý zpěv má silnou dramatickou funkci. Dříve se tato zpívající skupina nacházela přímo na jevišti, dnes se rozprostírá podél strany jeviště, v orchestřišti.

### 1.2.9 Náměty

Ve všech starobylých kulturách můžeme nalézt spoustu bájí, historických legend, lidových pohádek a pověstí, které si prostý lid předával z generace na generaci prostřednictvím ústní slovesnosti, a byl na ně patřičně hrdý. Není tedy divu, že právě tento materiál se stal vděčným a téměř nevyčerpatelným zdrojem pro umění hudební a dramatické. Vystupují zde postavy historicky doložené, mytologické a bájně, hrdinné i nechvalně proslulé, pocházející ze společenských kruhů nejvyšších i nízkých. Za oceňovaný námětový zdroj byly pokládány i oblíbené novely (např. Sen v Červeném domě, Romance Tří království). Příběhy zpravidla popisují spory dobra a zla, obětavé lásky a neochvějně věrnosti, obvykle mívají mravoučný podtext v duchu ušlechtilost podporujícího konfucianismu či harmonicky smířlivého taoismu. Výjimku mezi moralistickými díly, ovlivněnými pouze buddhistickou naukou, tvoří „Mu-lien ťiou mu“ (Mu-lien zachraňuje matku z pekelných muk). Toto atypické drama s ryze náboženskou tematikou se konalo v průběhu svátku mrtvých (tj. 15. dne 7. měsíce v lunárním kalendáři) a jeho délka dosahovala osmi dní. Z buddhistické tradice taktéž vycházejí postavy bohů a duchů.



V obdobích nadvlády cizích dynastií (Mongolů) se témata dramata stala psychickou podporou uzurpovaného národa, propagovala udržení tradiční rodinné soudržnosti (coby morální opora a výraz odporu v obdobích vyhlazování celých čínských rodů), poskytovala alespoň minimální prostor pro vyjádření sociálně-politické diskriminace domácího obyvatelstva. Místy zde zaznívala ostrá sociální kritika, nezřídka naznačena v příbězích z oblasti kriminalistiky a soudnictví (Příběhy soudce Baa). Po vzoru filosofa Ču-Sia (1130–1200) se v hrách objevovaly prvky neokonfuciónského pragmatismu a realismu ve smyslu návratu k původní hierarchii v oblasti mezilidských vztahů, k loajalitě a oddanosti k představeným, rodičům, celkové uměřenosti a cudnosti.

Speciální uzavřenou skupinu tvoří tzv. Modelové hry z doby Kulturní revoluce, svým obsahem vyhovující požadavkům komunistického režimu – tematika třídního boje, prorepublikánského nadšení, války proti japonskému nacionalismu apod. Vláda učinila mnohá opatření, aby se tyto hry rozšířily mezi lid; dramata byla přeložena do různých dialektů, změnilo se vzezření scény (elektrické osvětlení), kostýmů (neformální moderní oděv typu jeansů a tenisek) i herců (bez make-upu a masky), tradiční malé hudební těleso a jeho starobylé nástroje nahradil klavír nebo orchestr moderního typu, a všechny takto zinscenované hry byly natočeny a vysílány.

Silná tendence k obraznému vnímání a vyjadřování, spojená s nepopíratelnou latentní přítomností dávných i novějších integrovaných žánrů dramaticko-hudebních, se v čínském divadle projevuje nápadnou stylizací, jež však nesmí ohrožovat plnou srozumitelnost hereckého projevu, jenž vychází z širokého kulturního kontextu.

## 2 Východní filosofie a jejich odraz v pekingské opeře

*„Dá se říci, že filosofii byla prodchnuta celá společnost a přirozeně celá její kultura. Filosofie měla bezprostřední praktický vliv na celou společnost, neboť morálka společnosti i politické koncepce a řízení této společnosti vycházeli z filosofických idejí. Veškerá filosofie téměř bez výjimky byla tak či onak spjata s politikou a tvořila také centrum vzdělání.“<sup>22</sup>*

### 2.1 Předfilosofické období

Dějiny čínského filosofického myšlení začínají až s vystoupením Konfuciovým, do té doby se jednalo o jednotlivé a neucelené ideologie, převážně náboženského charakteru. Díky přirozené čínské snaze o zachovávání tradic však tyto myšlenky a představy vytvořily významný základ pro vznik pozdějších filosofických systémů. Rodové zřízení, pravděpodobně historicky nejstarší v čínských dějinách, se odrazilo i ve formě prvotních náboženství, neboť jejich dominantu představoval kult předků. Číňané považovali své zemřelé příbuzné za mocné bytosti, ovlivňující chod světa a přinášející lidem blahobyt, nebo naopak útrapy. Velmi často se proto v čínských literárních či dramatických žánrech setkáme s nepokojnými dušemi zemřelých („kuej“). Jednalo se buď o osoby bez příbuzenstva, které by jim posmrtně vzdávalo pocty, nebo o osoby příliš časně zesnulé – zabitě, zavražděné nebo sebevrahy. Duše mrtvých, nepokojně bloudící po zemi, hladověly a mohly způsobovat nesnáze žijícím lidem. Proto si každá rodina hleděla naklonit příbuzné duchy prostřednictvím obětí, denně přinášených k domácímu oltáři. Vztahy k předkům (založené na tzv. „siao“<sup>23</sup>) byly natolik udržované a živé, že vposledku přesáhly náboženskou úroveň a způsobily změny v celém sociálně politickém řádu ve smyslu upřednostnění kolektivní soudržnosti před individuálním ego-centrismem (např. ve světské etice konfucianismu).

Za nejvyšší prehistorické božstvo naprosto neatropomorfní povahy, nadřazené předkům, byla považována Nebesa (Tchien, Ti). Byla jim prisuzována moc nad veškerými přírodními i sociálními jevy – především ve formě tzv. Mandátu nebes („Tchien ming“), jímž se jednotlivým panovníkům dostávalo pověření k vládě nad lidmi. Mandát nebes se uděloval

<sup>22</sup> KRÁL, O. a J. STŘELEČEK. *Úvod do čínské filosofie. Historie a texty. I. Čínská filosofie do příchodu buddhismu*. Praha: Universita Karlova, 1971. 175 s. S. 7.

<sup>23</sup> U termínu „siao“ se můžeme setkat s historicky podmíněným sémantickým posunem. Zatímco dnes se používá k označení vztahu mezi potomkem a rodičem, označuje tedy synovskou nebo dceřinou bezmeznou náklonnost, původní význam vycházel z náboženské praxe spojené s uctíváním zemřelých, s nimiž mělo být nakládáno jako s živými (ve smyslu projevoování respektu na základě věkového rozdílu).

pouze jednotlivcům, které takto povyšoval do polobožského stavu (Syn Nebes – „Tchien-c“), nikoliv celým rodinám. Nástup nového císaře byl vždy spojen s novým pověřením, udělovaným na základě osobní morální ctnosti (později Konfuciovo „žen“ – viz níže). Mezi nejdůležitější panovníkovy povinnosti patřila komunikace s božstvem (státní obřady, rituály, věštby – nikoliv spojené s magií, ale s náboženstvím) a péče o lid. Právě nespokojenost poddaných (obvykle formou lidových rebelií) často rozhodovala o odnětí svěřeného Mandátu a k pověření slibnějšího kandidáta. Nešťastné společenské podmínky období Letopisů (722–481 př. n. l.) zapříčinily odklon určité části vzdělanců od striktně ideologických problémů k materiálně orientovanému zkoumání úkazů přírodních. Objevují se zde pojmy, jež byly později využity v nově vzniklé konfuciánské kosmogonii – např. pět prvků, pět světových stran, planet, jin a jang atp.

## Čínská mytologie

Jako ve většině světových kultur, tradice o vzniku bohů a světa se zprvu předávala pouze ústně a až později došlo k jejímu literárnímu záznamu. Věrohodný odraz mýtů v čínské tradici dnes kupodivu nalézáme v raných filosofických dílech (cca 6.–3. stol. př. n. l.), neboť tehdy se důvěryhodnost nově vznikajících systémů určovala dle návaznosti na konkrétní mytologické prameny. Díky rozloze a minimální migraci stálého obyvatelstva ve staré Číně nevznikly ucelené mytologické systémy, které známe např. ze starověkého Řecka (Hésiodos, Homér). Dochovalo se nám však množství mytologických variací s možností dodatečných úprav, např. v závislosti na původu císařské dynastie či aktuální úspěšnosti konkrétní filosoficko-náboženské nauky. Ale i zde můžeme vysledovat stále se opakující archetypy postav, jež byly později ztvárněny i v hudebně-dramatických žánrech.

Podle A. Birrell (Čínské mýty, pozn. 7) se můžeme na čínském území setkat až se šesti verzemi o vzniku světa z prvotního chaosu, třemi teoriemi o stvoření člověka a různými formami mytických vyprávění o přírodních katastrofách typu povodně, sucha, požáru. O lidskou kulturu se zasloužili příznivě naklonění bohové, kteří naučili první obyvatele základním znalostem o chodu a možnosti využití přírody (Chou Ťi – setba), položili prý základy věd (Šen Nung – lékařství), věštění a umění písma (Fu Si). Množství bohů bylo postupně zařazeno do variabilního panteonu, sestaveného taoisty podle vzoru striktně hierarchizovaného císařského dvora v čele s Nefritovým císařem (personifikace prehistorických Nebes – Tchien), obsahujícího zástupce jak předhistorického období, pozdějšího taoismu, tak i buddhistické tradice,<sup>24</sup> přičemž byly původně převažující ženské bytosti vlivem konfuciánského kánonu

<sup>24</sup> Do čínské mytologie byli včleněni i bódhisattvové, buddhové (s počínštelými jmény) a nejvyšší učitelé avátarové, kteří na sebe dobrovolně vzali podobu smrtelníků, aby mohli výukou pomáhat ostatním lidem

nahrazeny jejich mužskými ekvivalenty. Ačkoliv i bohové čínského panteonu umírají, jedná se pouze o metamorfózní přeměnu, po níž pokračuje jejich existence v nové podobě (např. pověst o utonutí božské dcery Nü Wa, která se po smrti proměnila v drobného ptáčka ťing-wej, jenž se od té doby snaží pomstít se zrádnému oceánu tím, že jej přehradí větvičkami, které do něj vhazuje).

Výraznou úlohu v čínské mytologii a dramatu hrají především hrdinové, často zářačně zrození, s ideálními morálními ctnostmi, mužského i ženského pohlaví. Mohou nadmíru vynikat válečnými schopnostmi, moudrostí, oddaností či nutkáním po pomstě coby formě morální satisfakce. Klasický typ hrdinného zachránce zosobňuje např. Lukostřelec I, který za trest sestřelil 9 z 10 vyšlých Sluncí v 1 den. Jednotlivá Slunce, děti sluneční bohyně, se totiž měla ve svém vycházení pravidelně střídát, takže když se jednoho dne na oblohu snesla všechna a spálila zemi pod sebou, lukostřelec na příkaz zasáhl a nechal pouze jedno Slunce, putující ve dne po obloze a v noci odpočívající. Mezi hrdinné postavy však nepatří pouze vítězné typy, ale velké oblibě se těší i tzv. neúspěšní hrdinové, kteří prohráli v boji se silnějším protivníkem, či nesplnili zadaný úkol. Velikost se totiž nemusí vždy počítat dle vyhraných bitev, ale v zachování morální velikosti ve formě přijmutí – byť i přehnaně vysokého – trestu. Můžeme se zde setkat např. s bohem Kunem, pověřeným odvrácením světové potopy, jenž přesáhl svoje pravomoce. Byl proto usmrcen a z jeho mrtvého těla se zrodil syn Jü, splnivší otcův nevyřešený úkol.

Číňané věřili v existenci ráje ve dvou rozdílných podobách: rajske zahrady, určené k božskému odpočinku pod patronací Královny matky západu (její atribut – brokvoň – se stal taoistickým symbolem nesmrtnosti), a Pcheng-laj, zvané též „ostrovy blažených“ a dle pověstí situované východně od čínského území, sloužící jako pozemské útočiště pro nesmrtné nebo génie. Z tohoto důvodu k východu směřovali čas od času výpravy, pověřené taoistickým mysticismem ovlivněnými císaři. Taoismus totiž, s použitím mystických a alchymistických praktik, učinil z hledání nesmrtnosti nový postulát svědomité víry. Nabytím duchovní dokonalosti prostřednictvím meditací, dechových cvičení, diet a ovládnutí sexuálních energií, se mohl kdokoliv – bez ohledu na sociální postavení – připojit k osmi legendárním nesmrtným na ostrově blažených, kteří byli při dramatickém či výtvarném ztvárnění identifikováni podle atributů, na nichž údajně dopluli na blažené ostrovy (berle, vějíř z ptačího peří, květinový koš, papírový osel, lístek lotosu, kouzelný meč, bambusová flétna, psací tabulka).

Víra v peklo nepochází původně z Číny, byla sem importována v rámci buddhistické nauky. Pekelnému vládci Jamovi prý dodávali zprávy o chování smrtelníků géniové

---

k osvícení.

domácností a duchové veřejných míst. Přibližně do období v rozmezí Válčících států a zániku dyn. Han (475 př. n. l. – 220 n. l.) odborníci umisťují vznik jednoho z mála ucelených mytologických textů s názvem *Knihy hor a moří*. Anonymní autoři (nejspíše rituální specialisté „fangshi“) zde pojednávají o jednotlivých geografických lokalitách společně se zmínkami o domácích kuriozitách. Tzv. příběhy o podivuhodném – jakési starověké cestopisy, obsahující faktická data typu úrodnosti půdy, těžby nerostných surovin apod., spojená s bestiářem – jsou obvykle zasazeny mimo přesnou historickou dataci či konkrétní historický kontext – mají tedy mytologický charakter. Naopak se zde vyskytují prostorová a taxonomická začlenění, odborná terminologie, funkce a možné využití neobvyklých bytostí – pravděpodobně při šamanských praktikách. Občasné zmínky o etnikách, nacházejících se za čínskými hranicemi, zřetelně dosvědčují původní čínskou obavu z neznámého.

## Učení o Jin a Jang, učení o čchi

Učení obsažené v *Knize proměn (I-t'ing)*, neprávem přisuzované samotnému Konfuciovi, navazuje na cheloniomantické praktiky užívané v Číně cca 1500–1000 př. n. l. Předpovídání osudu z želvích krunyřů se provádělo tak, že se kostěný krunyř vkládal do ohně, aby v něm vznikly praskliny působením žáru. Charakteristické tvary puklin byly následně vykládány šamany. Samotné věštění používá tzv. hexagramů – šesti vodorovných, nad sebou zaznamenaných přímých či přerušovaných čar, které symbolizují určitý stav rovnováhy vztahu mezi Jinem a Jangem. Jin a Jang představují navzájem zcela opačné síly utvářející vesmír. Jsou samy sobě neabsolutními a doplňujícími opačnými principy, tedy na sobě existenčně zcela závislými. Proto zde nemůžeme hledat dichotomii. Jin představuje ženský prvek, pasivní sílu. Symbolizuje temnotu, klid, noc, smrt. Jinová čára v hexagramu je uprostřed přerušovaná. Jang, aktivní mužský prvek, symbolizuje světlo, pohyb, den, zrození. Jangová čára je dlouhá a nepřerušovaná. *Knihy proměn* pojednává o všech možných obrazcích, které mohou vzniknout z osmi základních trigramů (tří čar umístěných nad sebou). Tradice připisuje vytvoření hlavních trigramů legendárnímu vládci Fu Siovi, na nějž měl navázat král Wen-wang stvořením hexagramů a věšteckých formulí. Text *I-t'ingu* se i v současnosti stále využívá v esoterických naukách za účelem získání strategického proctví, nicméně pro filosofii mají dnes poměrně vyšší význam komentáře (dvousvazkový *Velký komentář*), jež byly ke knize připojeny. Objevuje se v nich totiž raná čínská kosmologie, kterou přijalo mnoho pozdějších filosofických škol.

Na počátku vesmíru stojí oživující dech a zároveň jednotící realita „čchi“. Představuje také životní energii, spojující lidské myšlení s hmotnou masou těla, symbolizující neodděli-

telnou jednotu ducha a hmoty. Existence „čchi“, coby všeobecně uznávaného aspektu sjednocujícího realitu, se stala nevyčerpatelným předmětem úvah v čínské etice či estetice, a zároveň zamezila vzniku filosofického dualismu, jenž by zastavil nekonečný koloběh kontinuálně (cyklicky) pojaté reality (svět jako síť komplementárních, koexistujících vztahů). Skutečnost vytváří potrojný vztah mezi dvěma nedichotomními opaky (Jin – Jang, Nebe – Země, Prázdnota – Plnost) a nekonečně proudícím Dechem, zajišťujícím propojení, vyrovnanost a nekonečné napětí mezi protichůdnými silami. Zde pramení základní rozdíl mezi typickými čínskými filosofiemi (konfucianismus, taoismus), které používají stejný pojmový materiál s odlišným chápáním. Zatímco konfuciánci kladou důraz na život „plodící život“ (Plnost) a jednosměrný tok koloběhu, taoisté považují za kořen života Prázdno (opak Plnosti, jež tuhne a tím zaniká) jakožto prázdny prostor, kudy proniká Dech a umožňuje tak neustálé proměny směrem k Plnosti a Prázdnotě. V jistém smyslu by bylo možno poměřit takovéto pojetí prázdného prostoru, umožňujícího potenciální změny, s názory starověkých řeckých atomistů. „Návrat“ v taoistické filosofii v žádném případě neznamená regresi, pouze další fázi z nekonečného řetězce „ještě není“ - „je“ - „už není“/„ještě není“.

Co se týče kosmologie, za základní jevy světa, spojené prostřednictvím působení „čchi“, jsou považovány Nebe a Země, z nichž se rodí veškeré další věci, existující mezi nimi. Z Nebe a Země, považovaných za otce a matku, vznikla nejprve šestice nejdůležitějších přírodních jevů – jejich dětí (srovnej s následující kapitolou), jež se nadále budou podílet na plození, neboť vývoj univerza je dle čínského chápání nekonečný: „svět se neustále tvoří sám neustálým vývojem (tzv. deset tisíc přeměn), nepřestajným vznikáním a nastáváním z jediného materiálu, prvotního dechu (energie) čchi, který není ani hmota, ani duch.“<sup>25</sup> Člověk pak vznikl jako zhuštění „čchi“.

## Učení o Pěti prvcích

Jednotnou podobu dostalo starobylé učení „Wu-sing“ na konci Válčících států (475–221 př. n. l.) díky práci filosofa Cou Jena, který Pět prvků pojal jako plnohodnotnou filosofickou kategorii, srovnatelnou např. s úrovní učení o Jin a Jang. Rozdělení původní Jednoty (čchi) na pět kategorií původně vycházelo z předfilosofického chápání různých materiálů nutných pro lidské přežití. Jednotlivé prvky mají mezi sebou vztahy, jež určují dominanci a podřazenost, podmaňování či snižování, vzájemné rození (jeden prvek ovládá druhý prvek, čímž umocňuje či oslabuje jeho účín, a každý z prvků se také rodí z jiného prvku). Podle údajné Jen Couovy studie (nedochována, odkazy na ni v Historikových zápiscích od

<sup>25</sup> CHENG, A. *Dějiny čínského myšlení*. 1. vyd. Praha: DrahmaGaia, 2006. 688 s. ISBN 80-866-8552-7. S. 239.

S'-ma Čchiena) střídání Pěti prvků určuje vývoj světa, proto tato teorie nabyla nebývalého politického vlivu v prostředí střídajících se dynastií.

Důležitou součástí učení představoval pokus o výklad světa na základě uspořádání veškerých známých časoprostorových vztahů do pětic. Základní prvky lze aplikovat nejen na celou organistickou čínskou společnost, ale i na vzájemné chování člověka a přírody, neboť ve skutečnosti utvářejí jediný celek – harmonický dle schopnosti zachovávat a vykonávat přesně vymezené funkce. Proto byly vypracovány přísné předpisy určující především vladařovo chování tak, aby korespondovalo s ostatními prvky univerza.

## 2.2 Konfucianismus

Z množství filosofických škol vzniklých na přelomu období Jar a podzimů a Válčících států se patrně nejvýznamnějším směrem stal konfucianismus, založený Mistrem Kchungem (Kchung fu-c', cca 551–479 př. n. l.). Konfuciovo učení představuje zcela novou reflexi o člověku a v oblasti Číny první všeobecně platné etické pojetí člověka, vypracované v celé úplnosti. Pozice rodiny zde platila jako základní fundamentální prvek celého státu a základní pětice osobních vztahů (vztah mezi otcem a synem; vztah staršího a mladšího bratra; vztah manžela a manželky; vztah panovníka a poddaného; vztah přítele s přítelem jakožto jediný rovnoprávný) se přenesla i do veřejné oblasti, kde sloužila coby sjednocující a stabilizační faktor. Konfucius prakticky navazoval na tradici literátů a vzdělanců („š“), pěstujících humanitní vědy, kulturu a výklad ideologických principů společnosti. Uspořádáním a pravděpodobnou redakcí pěti klasických knih (Kniha písní, Kniha obřadů, Kniha dokumentů, Kniha proměn, Letopisy jara a podzimu) navázal na předcházející vědění a včlenil jeho prvky do svého vlastního učení. Sám Konfucius se nepovažoval za zakladatele nové nauky, ale pouze za šířitele starších myšlenek – tradiční moudrosti a zkušenosti – a tímto jej lze do jisté míry opravdu považovat za hlasatele tradiční aristokratické vzdělanosti. *„Jako praktické filosofické hnutí se konfucianismus považoval za zastávce starých ctností a nebesky inspirovaného společenského řádu legendárního zlatého věku. Z historické perspektivy však byl ve skutečnosti zodpovědný za úplné odstranění starého čínského feudálního systému a za jeho nahrazení zcela novým systémem vlády elitní intelektuální byrokracie, vybírané pomocí přísných státních zkoušek.“*<sup>26</sup>

Konfuciánská nauka tedy vedla ke vzdělávání,<sup>27</sup> zdokonalování a formování člověka tak, aby sloužil společnosti na politické úrovni a v morální rovině se stal ušlechtilým (pět zá-

<sup>26</sup> WERNER, K. *Náboženské tradice Asie. Od Indie po Japonsko : s přihlédnutím k Přednímu východu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2002. 711 s. Religionistika, sv. 5. ISBN 80-210-2978-1. S. 311.

<sup>27</sup> CHENG, A., pozn. 25, s. 57.

kladních ctností<sup>28</sup>), protože „učit se, znamená učít se, jak ze sebe udělat lidskou bytost, neboť naše lidství nám není dáno, buduje se a tká vzájemnými vztahy a hledáním společenské harmonie. Celé lidské dějiny i naše individuální zkušenosti nám ukazují, že člověk není nikdy dost lidský, a že se můžeme bez konce stávat stále lidštějšími.“<sup>29</sup> Toto všeobecně platné etické pojetí člověka v úplnosti, jež deklarovali konfuciánci, lze považovat za „zniternění principů institucionalizované tradice v etické hodnoty, aniž by byly změněny.“<sup>30</sup> Ideální vzor ušlechtilého člověka měli Číňané spatřovat ve svém vladaři, kterému měli sloužit a vzhlížet stejně jako ke svému otci.

Cíl Konfuciových snah představovalo navrácení k přirozenému Řádu „Li“, tj. souhrnu pravidel vzájemných vztahů a styků mezi lidmi. Dosud tvořily základ Řádu majetkové poměry a společenské postavení, což v praxi znamenalo platnost Li pouze v aristokratickém prostředí, zatímco nízký plebs podléhal trestnímu právu, zv. „sing“, oficiálně nezveřejněnému, nekodifikovanému a zcela závislému na libovůli šlechty. Mistr nicméně ve svém učení vykládal nové pojetí Li, jež se přesunulo ze společensko-politické oblasti do oblasti psychické a etické. Hledanou cestu pro společnost, jež se odchýlila od původního Řádu, našel v tzv. „nápravě jmen“ („čeng ming“, dále viz kap. 2.2). Dále se Konfucius zabýval lidskostí („žen“), jež podle něho představovala humánnost ve smyslu ohleduplnosti, lásky, soucitu, laskavosti a důvěry k rodině, rozšiřované ve společnost a posléze ve stát. Dle konfuciánců se nemělo jednat o ustrnulý stereotyp ideálu dokonalosti (ačkoliv v průběhu staletí se tak nicméně stalo), nýbrž o nekonečné sebezdokonalování, neustále se zvyšující a mající ospravedlnění samo v sobě. Základní principy „žen“ předběhly svou humánností o několik staletí lidumilné křesťanství:

- 1) čeho chceš dosáhnout sám, k tomu pomáhej druhým;
- 2) co sám nechceš, nečiň druhým (což předchází křesťanskému principu přikládání měrného čtverce).

Lidské chování má být dle Konfuciem chápané lidskostí obřadné do té míry, aby přemohlo přirozený egocentrismus. Opravdovému zniternění lidských vztahů má napomáhat rituál udržující estetickou hodnotu, vedoucí k formální kráse gesta, jemně vytříbenému chování a souladu krásy vnější formy s krásou vnitřního úmyslu. Tradiční čínský smysl pro rituál bez potřeby konkrétního náboženského zakotvení souvisí nejspíše s dostačující alegoričností pro-

<sup>28</sup> „Li“ – správné chování, polysémantický termín Li dále označuje i jednotný Řád v kosmu, ve společnosti atp.; „žen“ – humánnost, dobro (nikoliv dřívější panská laskavost k poddaným); „ji“ – čestnost, spravedlnost; „č“ - vědění (morální moudrost); „sin“ - důvěryhodnost, mravní bezúhonnost, upřímnost.

<sup>29</sup> CHENG, A., pozn. 25, s. 57.

<sup>30</sup> Tamtéž., pozn. 25, s. 72.



pojení prvků obřadu a hudby, vystihující propojení lidské pozemské sféry s dokonale harmonizující uspořádaností univerza (vyjadřovaného hudbou).

## Náprava jmen

Nastalý chaos ve společnosti v období Válčících států byl podle Konfucia důsledkem narušení přirozeného Řádu formou neadekvátního pojmenování společenských skutečností. Proto bylo nutné navrátit skutečnost do *podoby, která by odpovídala jejich jménům*. Toto je klasicky vyjádřeno ve známém výroku: „*Panovník nechť je panovníkem, poddaný nechť je poddaným, otec nechť je otcem, syn nechť je synem*“ (Lun Jü). Z toho dále vyplývá, že každý člověk má vypadat a jednat tak, jak to předpokládá jeho postavení, má plnit povinnosti, vyplývající z jeho postavení a zařazení.<sup>31</sup> Touto formulí však Konfucius neodkazoval na faktický reálný status jednotlivce v daném okamžiku, nýbrž na ideální postavení, jež má člověk zaujímat v souladu s Řádem Li. Prakticky to tedy znamená plnit věrně povinnosti vyplývající z postavení ve striktně hierarchizované čínské společnosti. Společenské vztahy představovaly paralelu rodinných vztahů, což v podstatě znamenalo aplikaci Li na všechny jednotky společnosti.

## Konfucianismus jako státní filosofie a náboženství

Konfucius sám, coby tvůrce nanejvýš materialistické filosofické nauky, se zásadně odmítal zabývat náboženskými otázkami, ačkoliv souhlasil s nutností náležitého dodržování tradičních náboženských obřadů. Svým zaměřením na ryze lidské otázky tak velmi připomíná starořeckého filosofa Sokrata (469–399 př. n. l.): bohové mohou existovat, ovšem my je nemůžeme nikdy uspokojivě poznat. Hierarchicky se však pod přírodními zákony (řec. *fysei*) nacházejí lidské zákony (řec. *nomoi*), jež lze chápat, tvořit a měnit. Od sofistů (5–4. stol. př. n. l.) se potom liší ve vědomém uznávání tradičních hodnot bez přímé negace nadpozemských sil. Dle výroků v Hovorech (sbírka Konfuciových výroků, sepsaná jeho žáky) dnes můžeme usuzovat na Mistrovu víru v existenci božských Nebes.

Bezprostředně po Konfuciově smrti nedošlo k širokému rozšíření jeho učení. O několik století později rozpracoval nauku filosof Tung Čung-šu (179–104 př. n. l.), přičemž ji obohatil o tradičně uznávané kosmologické prvky, interpretované idealisticky. Spojením klasické etiky s kosmogonickými představami starších škol tak došlo k metafyzickému rozpracování původně střízlivého a materiálního konfucianismu. K základním pojmům Jin a Jang (především bipolární uspořádání světa s důrazem na vztah podřízenosti a nadřízenosti), Pěti

<sup>31</sup> KRÁL, O., J. STŘELEČEK, pozn 22, s. 24.

prvků (dezinterpretace originálního znění učení díky výkladu o škodlivosti či blahodárnosti přírodních jevů jako odměny, trestu či varování nejvyšších Nebes) a čchi připojil religionisticky pojatý termín Tchien (Nebe) – božskou sílu, vědomě a účelově řídící vývoj světa. Za přirozené pokračování nebeské vůle, působící v samotné přírodě, lze považovat řád Li, aplikující zásady harmonického uspořádání i v oblasti společenské.

V této formě tedy došlo ke znovuuznání konfuciánské nauky a jejímu povýšení na státní ideologii za vlády císaře Wu-ti (141–86 př. n. l., dyn. Chan), jenž zcela správně odhadl význam jednotné eticko-sociální filosofie pro centralizovaný stát. Poměrně konzervativní konfucianismus totiž neustálým zdůrazňováním nutnosti autority a principu poslušnosti a podřízenosti mohl být použit jako jednotící státotvorný prvek – především prostřednictvím státních zkoušek – udržujících společnou a jednotnou kulturu v celé zemi. Původní Konfuciovo učení apelovalo na tradici ve smyslu privátního jedincova prožitku, prostřednictvím něhož zde existovalo neustálé napětí mezi literou (textem) a duchem (obřadem). Nauka, původně zaměřená na osobní praxi, začala klást přehnaný důraz na studium klasických knih, čímž došlo k postupnému ustrnutí myšlenkového vývoje, celkovému zkostnatění a odklonu od emocionálních potřeb obyčejného lidu. Takovou situaci bude v průběhu následujících staletí řešit neokonfucianismus.

## Novokonfucianismus

Strohý konfucianismus, udržující jednotu čínského státu, naprosto nemohl soupeřit s přísliby dalších dvou myšlenkových systémů – s filozofickou hloubkou a širokou terminologií taoismu, či možností spasení, propagovanou mahájánovým buddhismem. Zároveň však nebylo možné opustit konfuciánskou rovinu z důvodu zachování prosperity a jednotné kontinuity státu (jednotná státní ceremonie, výběr státních hodnostářů prostřednictvím zkoušek). Proto se vyvinula specificky čínská symbióza tří nejrozšířenějších „*nauk a náboženských systémů, která se prolínala na všech úrovních učení a ve všech vrstvách čínského obyvatelstva, od císařského dvora po vesnické komunity.*“<sup>32</sup> Projevovaná nespokojenost konfuciánských intelektuálních kruhů s takovou situací vedla za dyn. Sung (960–1279) ke snaze postupně vypracovat uspokojivě všeobecný globální výklad světa na základě konfucianismu, třeba s použitím taoistickým a buddhistickým idejí a termínů.

Ve 12. stol. se prosadila relativně dualistická filosofie Ču Siho (1130–1200), všeobecně přijímaná až do zániku císařství na počátku 20. stol. Nově pojatý konfuciánský

---

<sup>32</sup> WERNER K., pozn. 26, s. 320.

system tak predstavoval oponenci vůči monoteistickému taoismu. Ču Si zdůrazňoval koexistenci dvou odlišných principů v počáteční rovnováze:

li – coby duchovní a kosmický rozum, zdroj etických ctností, navazujících na mytickou představu Nebes;

čchi – materiální princip mnohosti a tvořivá síla přírody, odpovídající mytické Zemi.

Zatímco li představuje eticky nadřazenou hodnotu, čchi způsobuje neustálou dynamiku přirozeně rovnovážného stavu „tchai-t'i“ (prapříčina, jakási fáze symbiózy li a čchi). Dvojí modalita dynamického čchi zahrnuje pozice jin (čchi v klidu) i jang (čchi v pohybu), jež neustálým vibrováním způsobují manifestaci pěti základních elementů. Spolupůsobením duchovně nadřazeného li společně s veškerými dosud projevenými silami vzniknou základní transcendentální formy kosmického bytí (Nebe a Země), předcházející známým entitám viditelného vesmíru (viditelné nebe, obyvatelná země). Ču Si tvrdí, že světový vývoj je periodický, přičemž délku jedné periody odhaduje na 129600 let. Každé období prochází čtyřmi etapami: vývoj, rozkvět, úpadek, zánik (což je velmi podobné tvrzením Oswalda Spenglera, která publikoval v knize *Zánik Západu*, 1922).

Vrchol vývoje světového procesu představuje člověk, jehož rozum nutno chápat jako odraz duchovního principu li, zatímco dynamika čchi se často projevuje jako žádostivost, uvádějící jednotlivce do konfliktu s duchovním li a způsobujícím zlo. Prostřednictvím rozumu však člověk může odporovat vášním a pěstovat základní lidské ctnosti (neboť je přirozeně dobrý). Svou celkovou zaměřeností na li spojenou s častou kontemplací může jedinec dokonce dosáhnout náhlého osvícení – ideou pravděpodobně převzatou z mahájánového buddhismu. Po fyzické smrti se lidská osobnost rozdělí na nižší (čchinové) složky, jež splynou se zemí, a fragmenty principu li, setrvávající po určité období (pět generací) jako duchovní předek, jež posléze vyvanou.

Za nejvýznamnější Ču Siho spis byla považována sbírka praktických rad „Rodinné rituály“, vedle ní však napsal i množství esejů, v nichž vyvracel buddhistický či taoistický původ prvků své filosofie, jako obranu proti široké kritice jiných, méně úspěšných konfucíanských škol. Ačkoliv nepřiznaný, ovšem velmi zjevný, Ču Siho synkretismus zcela vyhovoval dobové atmosféře a jím založená škola li si udržela velký vliv až do 20. stol.

## 2.3 Taoismus

Existuje mnoho typů taoismu – od klasické filosofie přes náboženský mysticismus, alchymii a magii. Základ filosofie tvoří Tao, cesta existující věčně, a naprosto protikladná oproti všemu konkrétnímu a pojmově zachytitelnému.

## Šamanismus

Šamanismus dodnes tvoří velmi důležitou součást čínského lidového náboženství. Existoval zde již před zrodem hierarchizované společnosti a propracovaných ideologických systémů. Podle legendy se za předka a praotce šamanů pokládá Jü, legendární syn boha Kuna, z jehož umírajícího těla se zrodil veškerý svět. Na památku otce, který se po smrti přetělnil do divokého medvěda, se Jü údajně odíval do medvědíků kožešin. Díky božskému původu měl moc nad zvířaty, která ho zasvěcovala do svých tajemství – tímto způsobem se např. naučil věšteckému umění od želv. Po jeho způsobu i pozdější lidští šamani nosili medvědí kožešiny, věštili ze želvích krunýřů a praktikovali tzv. Jüovu chůzi pro přivolání či získání moci zvířecího ducha.

Za vlády dyn. Čou (1045–256 př. n. l.) pokračoval všeobecný respekt k šamanskému řemeslu, nicméně občasná profesní selhání byla trestána smrtí. Mezi úkoly tehdejších šamanů patřila např. interpretace snů, výklad znamení z pozorování přírodních jevů, přivolávání deště (námět použitý v *Cestě na Západ*), léčitelství (založené na víře v přítomnost zlého ducha v těle) a tzv. nebeská věštba, kdy se dle harmonického uspořádání na nebi usuzoval i soulad v pozemských poměrech. Další požadovaná šamanská činnost – přivolávání duchů – se konala ve stavu transu, ke kterému se obvykle dospělo prostřednictvím rituálního tance, jímž se lidské tělo nabízelo vyvolenému duchovi. Tento akt se lišil od pouhého posednutí cizím démonem načasováním a volním nástupem změněného stavu vědomí. Zatímco při posedlosti se trans dostavil jako druhotný efekt po zmocnění se lidského fyzického těla, šaman nabídl vybranému duchovi vlastní tělo až po vědomém a svobodném sebeuvedení do extatického stavu.

Díky sympatiím a úctě Lao-c'-tunga ke starému vědění se část šamanského praktického umění přenesla i do taoismu. V taoismu se dle šamanského vzoru používají inkantace, amulety coby objekty síly, amuletová voda (obsahuje popel z obřadně spáleného papírového amuletu), zrcadla na zahánění zlých sil, let ke hvězdám, cestování do podzemí pro osvobození unesené nebo zbloudilé duše a ovládnutí počasí. Téměř se všemi z těchto praktik se můžeme setkat v čínských operách – zejména v nejznámější *Cestě na Západ* (viz kap. 3.1.1). Jüova chůze se dále uplatňuje v taoistickém mysticismu. Učení šamanismu a taoismu se však v některých základních bodech navzájem popírala. Podle šamanismu totiž veškerá moc pramení z množství působících a existujících duchů, zatímco taoisté uznávají pouze jednotný zdroj veškeré síly – Tao. K začlenění šamanských praktik do taoismu došlo nejpozději za dyn. Chan (206 př. n. l. – 220 n. l.) v podobě tradičních inkantací, výroby a přípravy amuletů, amuletové vody a zrcadel k zahánění zlých sil.

## Magie

Magii lze v taoismu vysvětlit návazností na prastarou tradici šamanismu, již z úcty k tradičním hodnotám zčásti převzal Lao-c'-tung (cca 6. stol. př. n. l.) do své nauky, i přes zřejmé principiální diference (viz výše). Taoističtí mágové tedy v určité míře převzali šamanské praktiky. Taoista mohl svoji jedinečnou sílu čerpat z přírodních živlů, z příznivě nakloněného božstva, na něž se napojil či je přímo požádal o pomoc, anebo sloužil jako médium pro vyvolaného ducha při seanci. Vyvolávání duchů patřilo k nejnebezpečnějším, ovšem také nejúčinnějším praktikám. Duchové si totiž i přes svůj nehmotný stav podřizují vlastní vůli, nemusejí kouzelníka slepě poslouchat. Propůjčené fyzické tělo – pokud je přímo neporaní či neusmrtí – mohou využít ve snaze o ovlivnění přirozeného běhu věcí, což by mělo neblahé následky v našem světě. Mágové byli taktéž zkušení ve vedení duší zemřelých. Podle východoasijské tradice se mezi světem živých a mrtvých nachází oblast démonů. Zemřelá duše má 49 dní na cestu do podsvětí, v čemž jí samozřejmě brání nepřátelští duchové. Pohřební rituál má duši napomoci k nalezení pravé cesty, ovšem ne vždy dosáhne svého cíle. Pokud se tak nestane, sama se změní ve zlé nenasyté monstrum, uvězněné mezi světy a živící se dalšími zbloudilými dušemi. Pro usmíření mrtvých mágové obvykle pálí papírové bankovky, složené do tvaru oblečení (obdoba japonského origami).

Podobně jako v šamanismu taoističtí kouzelníci používali určité předměty (zrcadla, zvony, meče, tykve, vějíře, slunečníky, lucerny) obdařené magickou silou, které se později staly charakteristickými atributy nebo rekvizitami pro určování časoprostorových stavů a relací v hudebně-dramatických žánrech. Mezi magické dovednosti patřilo např. přivolávání deště (díky komunikaci s nebeskými duchy), věštba, ochrana proti nepřátelským duchům (slepičí krev či psí moč), léčení (amuletová magie), exorcismus či boj se zlými silami (zahánění či chytání duchů do tykve, sklenice s víkem nebo pytle, kde mohlo dojít k jejich úplnému rozplynutí, svázání atp.). Využívala se Jüova chůze síly, mudry (vlivem buddhismu), tanec s meči. Všechny tyto praktiky jsou literárně zaznamenány v Cestě na Západ (dále viz kap. 3.1.1).

Věštecké umění se zakládá na víře v původ a návrat veškerých věcí do Tao. „*Změna je tím, co dostává do pohybu přicházení a odcházení věcí, a věštba je způsob, jímž vidíme strukturu změny.*“<sup>33</sup> Vizualizaci tohoto procesu si lze představit jako klasicky známý obraz Jínu a Jangu – dle věšteckého taoismu tzv. diagram „Wu-t'i“ (Viz Přílohy Obr. č. 40). Obrazec znázorňuje neustávající cyklus nabývání existence a opětovného návratu k Tao. Pokud

<sup>33</sup> WONG, E. *Taoismus. Podrobný úvod do dějin čínské duchovní tradice a filozofie*. 1. vyd. Překlad Viktor Faktor. Praha: Pragma, 1997. 256 s. ISBN 80-720-5173-3.S. 132.

porozumíme této skryté povaze věcí, nebude problém pochopit, co se stalo v minulosti, a co nastane v budoucnosti.

## Filosofie a Tao te ťing

Základní knihu taoismu – Tao Te ťing (Kniha o Cestě a Ctnosti) – sepsal dle pověsti mistr Lao-c' na čínských hranicích při svém odchodu ze země, zmítané válkami cca v 6. stol. př. n. l. Tao zde představuje přirozený běh věcí, zdroj života, neosobní, nepojmenovatelnou a neteistickou základní sílu, jež stojí za veškerým vesmírným děním a existencí. Ve své původní podobě se jednalo o antiteologický, ateistický a zcela materialistický systém. Ideálem tohoto raného období se stal mudrc, ovládající praktiky podobné šamanským, a poustevník, coby symbol společností nenarušené integrity vlastní individuality. V souladu se zásadami neutrálního Tao se praktikovalo tzv. nejednání „wu-vej“, což souviselo s duchovním oproštěním od lpění na materiálních věcech, které pouze vyvolávají vznik emocí, nezdravě dráždících mysl, unavujících tělo a v posledku taktéž poškozujících zdraví. Nejednání však v žádném případě neznamenal ukončení veškeré pozemské práce z důvodu zahálčivosti, nýbrž nepoužívání násilné síly, jež by odporovala spravedlivému toku věcí vedených Taem.

Protože čínský postoj ke dvojicím svět – individuum, duch – hmota, externost – internost, nikdy nepřijal klasicky dualistický přístup, neodděluje striktně tyto zdánlivě protikladné entity, jež dle čínského myšlení vytvářejí pouze různé aspekty jediné nerozlišené jednoty Tao. Taoističtí učenci i mistři využívají k duchovnímu růstu různé soubory fyzických praktik, jež mají za účel celkovou kultivaci života ve všech jeho úrovních (využívání fyzických cvičení k duchovnímu růstu a naopak dosažení vitality prostřednictvím správného rozpoložení kontemplující mysli – takové propojení zdánlivě protikladných prvků vychází z učení o nediferencovatelné jednotě Taa). Zdůrazněná péče o vlastní tělo nesporně vede jedince k poznání sebe samého i v oblasti duchovní a skrze sebepoznání lze mířit k poznání celého světa, neboť se jedná o uvědomění nerozlišitelnosti individuality od nekonečnosti. Opravdová velikost člověka je měřena podle schopnosti přijetí myšlenky nepředstavitelné nediferencovanosti uvnitř Taa.

## Taoismus jako náboženství

Proměna taoistické filosofie v teologii proběhla pravděpodobně v období dyn. Chan (206 př. n. l – 220 n. l.) v důsledku úpadku státem organizovaných obřadů a nahrazení šamanské vrstvy tzv. mistry předpisů (fang-š'). Tato nová třída vzdělavců údajně zvládala jak umění asketických mudrců (dlouhověkost, nesmrtelnost), tak starověkých mágů (věštění,

léčitelství) a právě přispěním inteligence došlo k hierarchizaci čínského božského panteonu a k jeho obohacení o lokální bůžky a duchy, čímž se taoismus stal pochopitelnou teologií i pro široké, nevzdělané vrstvy. Božstva především působí jako soudci etického jednání smrtelníků. Celkově uvolněné poměry umožnily do taoistické praxe zakomponovat i nově přicházející buddhistické prvky, především obřadnost a liturgii. Mezi odměny v pozemském životě patří zdraví, blahobyt a dlouhověkost, které se mohou přenášet uvnitř jedné rodiny i na další generace (přijetí buddhistického principu jednání a karmy). Totéž samozřejmě patří i pro rodinné tresty. V některých hudebních dramatech se proto jako námět používá setkání smrtelníka s démonem – devíticocasou liškou ve formě krásné, svůdné ženy. Pokud muž nepodlehne jejím svodům, ponechá si lidské srdce (démoni vlastní srdce nemají, proto je lstí nebo násilím získávají od smrtelníků) a zároveň získá démonova játra, přinese tím nebyvalou prosperitu sobě i celému příbuzenstvu.

Co se týče taoismu z náboženského pohledu, jedná se o nepersonalistický, dualistický (smyslový svět - transcendentní Tao) teismus, jehož nejvyšší transcendentní entitu představuje neosobní, pojmově neuchopitelná síla Tao, coby přirozený běh věcí, realita ve své úplnosti, zdroj života a veškerého vesmírného dění. Nemůže být správně pojmenováno, vykládáno či vyučováno. Lze jej pouze pociťovat skrze pochopení sebe sama a uvědomění vlastní náležitosti do nevyčlenitelného kosmického cyklu. A právě díky tomuto uvědomění člověk poznává a postupně chápe vlastní nahraditelné, a přitom nezaměnitelné místo ve světě. V evropské filosofické tradici se můžeme s obdobným přístupem setkat u Maurice Merleau-Pontyho (1908–1961). Ve své knize *Fenomenologické percepcce* řeší dilema, „*jak mluvit o něčem, co řeči „předchází“, co dosud není verbálně vyjádřeno, tedy o „ničem“.* Jakákoliv promluva je již v řádu následné reflexe, není to již ono „beze jména“. Promluva je již „separací“. Každé vyslovené má svůj primární smysl v nevysloveném zážitku – tedy v percipovaném stavu.“<sup>34</sup> Obřadný taoismus pracuje s myšlenkou apoteózy mistra Laa, působícího na třech odlišných úrovních, emanacích:

1. V emanaci tzv. Nefritové čistoty dochází k naprostému splynutí s Tao. Odtud pochází duchovní energie oživující fyzické tělo.
2. Ve sféře Velké čistoty jsou objekt a subjekt stále považovány za integrální součásti Jednoty, nicméně je lze rozlišit.

---

<sup>34</sup> M. Meleau-Ponty in SLOUKOVÁ, D. *Sešity k dějinám filosofie. VIII/1. Filosofie 20. století*. Vyd. 1. Praha: Oeconomica, 2003. 156 s. ISBN 80-245-0475-8. S. 8.

3. Forma zvaná Vysoká čistota umožňuje prožití nadměrně dlouhého pozemského života v uvědomělém souladu s přírodou, ačkoliv subjekt a objekt představují navzájem protikladné kategorie.

Bylo by jistě zajímavé porovnat tuto strukturu s Plótinovým (205–270) hierarchickým uspořádáním bytí na základě postupných emanací božského Jedna.

## Mystika

Mystický taoismus zv. „Šang-čching“, se od tradičního proudu oddělil cca za dyn. Ťin (265–420), posléze se prakticky osamostatnil, což kupodivu nevedlo k pranýřování či hledání viníků vzniklé hereze, pravděpodobně z důvodu tradiční čínské tolerance. Podle této nauky v lidském těle žijí strážní duchové, mystikové létají po obloze a cestují mezi vzdálenými hvězdami, lidé vědomě vstřebávají esenci Slunce a Měsíce, aby dosáhli nesmrtelnosti. Za nejvyšší cíl lidského života se považuje spojení s Tao v radostné extázi.<sup>35</sup> Základní metodu mystického taoismu („čchi-kung“), založenou na ovlivňování somatických energetických drah, doplňují praktiky typu řízeného dechu a polykání (tedy techniky, korespondující s hereckými dovednostmi pevných typů čínské opery), morální sebekázně, postu a očišťovacího rituálu zvaného „čaj“. Mystické učení se dělí na tři oblasti dle zaměření:

1. Vnitřní vesmír, představovaný fyzickým lidským tělem, naplněným ochrannými duchy. Život vzniká z Jedinosti, transformované v posvátnou páru. Poznávání interního kosmu zviditelňuje i energetické stezky, jejichž posilováním lze docílit lokalizace zárodku nesmrtelnosti (v podbřišku).
2. Zaměřenost na vnější vesmír umožňuje vstřebávat esence ze vzdálených hvězd a sjednotit tak mikrokosmos s makrokosmem.
3. Dosažení konečného sjednocení vnitřního a vnějšího vesmíru napomáhá mystikovi vystoupení do nebes a cestování v nadpozemské říši. V ojedinělých případech zde lze zůstat, pokud již bylo dosaženo nesmrtelného stavu. Tzv. tance při letu mají pevnou choreografii, srovnatelnou s formálními pohyby operních herců.

Taoisté věří, že v člověku sídlí duchovní duše „chun“ („toulavá duše“), která zajišťuje snění ve spánku, ale snadno podléhá touhám pocházejícím z duše vegetativní – „pcho“. Podle tradice člověka tvoří vedle jediné duchovní duše „chun“ hned několik vegetativních duší „pcho“. Tělesná smrt v Číně znamená rozptýlení duchovní duše, jež pouze zabloudila do smrtelného stavu, kde pomalu chřadne postupným spotřebováním prapůvodní energie, a absolutní zánik duší vegetativních, jež jsou následně pohřbeny spolu s tělem. Původní energii duše čerpala

<sup>35</sup> WONG, E., pozn. 33, s. 52.



v nehmotném, nadpozemském stavu z bezprostředního spojení s Taem. Svým zhmotněním v lidském světě však zapoměla na svoje původní spojení, čímž se ochudila o zdroj vnitřní síly, která ji udržuje v existenci. Lidský život postupně spotřebovává původně nashromážděnou energii, po jejímž naprostém vyčerpání následuje smrt. V jistém smyslu by se tato koncepce, spočívající na preexistenci a obohacování duše před vtělením, dala srovnávat s Platonovou naukou. Ovšem rozdíl tkví v charakteru takového obohacení (v případě Platona se jedná o poznání idejí). K očištění a vyprázdnění „chun“ od energie stravujících vášní slouží celková kultivace života prostřednictvím psychofyzických technik a metod (např. „tai-ti-čchüan“ – dnešní jóga či gymnastika), jež pomohou duši znovu nabýt ztracené energie a zvýšit vitalitu, čímž může být dosaženo výrazné dlouhověkosti.

Pokud se chceme ještě jednou pozastavit u rozdílů mezi šamanismem a taoismem, v oblasti mystiky nalezneme jasně patrné rozdíly v obou přístupech. Jestliže starší čínské učení chápalo Tao coby vnější sílu, jejíž jsme sami součástí, mystický taoismus učí, že se v člověku spojuje jeho individuální i kosmická síla, jež mu umožňuje uznání existence jediné jednoty, kterou nelze smyslově poznat.

## Alchymie

Čínská alchymie, podobně jako evropská, se zabývala výrobou prostředků (elixíry, pilulky) pro dosažení dlouhověkosti a nesmrtelnosti na principu zachycení podstaty jinu a jangu (základ tvoření a obnovy). *„Ve vnitřní alchymii mají předměty k vybavení laboratoře – jako např. pec, dmychadla a kotel – fyziologické ekvivalenty. Pec vytváří oheň jangu neboli životní energii, která je hnána silou vody jinu neboli rozmnožovací energií. Užívání dmychadel znamená aplikovat dech na vnitřní oheň k vytvoření potřebného žáru k proměně životní energie v páru (čchi). Kotel je místo v těle, kde se energie shromažďuje a čistí. Když jsou nečistoty spáleny, vznikne Zlatá pilulka neboli elixír nesmrtelnosti.“*<sup>36</sup> Po dosažení nesmrtelnosti nabývá jedinec díky důslednému výcviku nadpřirozených schopností typu vystupování na nebesa a létání po obloze mezi souhvězdími, které na zemi napodobovali šamani při konkrétních rituálech, jejichž umění symbolicky převzal mystický taoismus (viz výše).

## 2.4 Buddhismus

Buddhismus na čínská území pronikl pravděpodobně v 1. stol. n. l., přičemž byl zpočátku považován za novou formu taoismu, proto převzal jeho terminologii. Nové náboženství umožňovalo logické vysvětlení utrpení lidu v neklidné válečné době. Buddhismus typu čchan

<sup>36</sup> WONG, E., pozn. 35, s. 78.

(tj. škola Meditace), jenž vznikl sinizací indických teologicko-filosofických prvků, se později rozšířil v celém východoasijském kulturním světě až po Japonsko, odkud jej dnes známe jako zen buddhismus. Čchan navazoval na mahájánovou nauku o prázdnotě jevů, ačkoliv používal četné praktiky théravádského pojetí (somaticko-psychická cvičení, podobná taoistickým praktikám). Buddhismus představuje soubor učení, která pronášel v Indii Gautama Siddharta (564/3 – 484/3 př. n. l.) po svém probuzení. Nabádal ke správné cestě (dharma – v Číně mylně ztotožňována s Taem), jež představuje směr k nalezení univerzální pravdy a minimální akumulaci karmy („ye“). Člověk prožívá nekonečný koloběh životů (samsára – „shengsi lunhui“), dokud se nevymaní ze své vlastní nevědomosti (avidža – „wu-ming“).

## Mahájána

Mahájánový buddhismus představuje jeden z významných směrů indického náboženství, v němž je Buddha považován za nadpřirozenou bytost. Mahájána – tedy velké vozidlo – umožňuje dosáhnout osvícení mnohem většímu počtu stoupenců než théraváda, striktně založená na svatých písmech, sútrách. K dosažení nirvány napomáhají lidem ztv. bódhisattvové, bytosti dobrovolně volící život na zemi spojený s láskou a pomocí neosvíceným, ačkoliv již sami dosáhli spasení. Na nauky súter velmi volně navazují dvě základní mahájánové školy – mádhjamika a jógačára. Za základní pojem těchto koncepcí je považován šunjatá (prázdnota, prázdný prostor). Prázdno existenčních forem značí absenci trvalého a samostatného substanciálního jádra skutečnosti, neboť nic neexistuje samo o sobě, nýbrž pouze jako nepřetržitá souvislost, kontinuita. Ovšem veškeré nesvébytné jevové entity musejí záviset na něčem absolutním, jež se vymyká všem základním kategoriím (včetně substance), a díky tomuto faktu je základní skutečnost díky své nezpředmětnosti a neobjektivizovatelnosti taktéž nazývána Prázdnotou.<sup>37</sup>

Zatímco mádhjamika odkazem na nemyslitelnost odmítla ztotožnit absolutně negativní pojem šunjatá s termínem překračujícího Vědomí, jógačára chápe nediferencovatelné Prázdno jako adekvátní transempirickému Duchu, který přesahuje všechno vztažné vědomí. Kosmické vědomí tedy obsahuje subjekt i objekt ve stále ještě nerozštěpené, homogenní jednotě (srovnej s kap. 2.3). Jednotná Mysl nezastává pouze funkci nepohnutého a nerozrůzněného podkladu jevové existence, ale i hybného zdroje stále se měnících, procesuálních struktur (jevů), jsoucích v jejím duchovním „prostoru“.<sup>38</sup> Osvícení vede ke změně pohledu na vlastní já, k pochopení individuální existence coby procesuálně-zkušenostního proudu překračujícího narození i smrt, bez nutnosti trvale neměnného subjektivního jádra.

<sup>37</sup> NAVRÁTIL, J. *Uvedení do zenu*. 2. vyd. Praha: Avatar, 2004. 223 s. ISBN 80-858-6258-1. S. 16.

<sup>38</sup> NAVRÁTIL, J., pozn. 37, s. 19.

## Čchan

Mahájánovou nauku podle legendy přinesl do Číny Bódhidharma (Probuzený) r. 520, ovšem typicky indický asketismus nevyhovoval tradičnímu čínskému duchu, formovanému taoistickou relativností. Až šestý a zároveň poslední čínský patriarcha čchanu – Chuej-neng (638–713) – zakladatel tzv. jižní školy, pojal indické učení natolik „čínsky“, že do něj zakomponoval i jakousi mahájánovou variantu taoistického „wu-wej“ (nečinění, nejednání). Chuej-nengovo učení bylo založeno na ne-myšlence, ne-formě a ne-přebývání. *„Ne-myšlenka znamená mít myšlenky, a přece je nemít, ne-formou se míní mít určitou formu a přece od ní být odpoután a ne-přebývání je prvotní přirozeností člověka.“*<sup>39</sup> Jižní typ čchan se zakládá na ideji náhlého probuzení („dun-wu“), k němuž již není potřeba strastiplně procházet celým dlouhým koloběhem znovuzrození, ale věřící se může stát buddhou již v tomto životě. Stačí pouze pochopit non-dualistickou povahu přirozenosti a prázdnoty. *„Základní non-dualita znamená překročení všech dvojic protikladů na úrovni podmíněné, jevové existence, nadlogickou „totožnost v rozdílnosti“.*<sup>40</sup> Oproti klasickému chápání nirvány v mahájánovém buddhismu coby vyvanutí, navazuje čchan na tradiční taoistické pojetí dokonalosti, chápe tedy konečně uniknutí ze sansáry jako definitivní změnu stavu ducha, kdy se poznávající ztotožní s poznávaným a zcela splyne s absolutní Jednotou. V terminologii taoistického náboženství by se jednalo o setření rozdílu mezi subjektem a objektem, (viz emanaci Nefritové čistoty, kapitola 2.3). Celková nezávislost na svatých textech a nové pojetí meditace (minimum umělých pomocných prostředků, bez užívání kontemplativního smyslového a myšlenkového vědomí, byť i jen jako přechodné fáze představuje poměrný odklon od tradiční ortodoxní tradice.

K největšímu rozvoji čchanu v Číně došlo v rozmezí 8.–10. stol. n. l., v dynastiích Tang a Song (618–907, 960–1279). Mistři, následující po Chuej-nengovi, začali užívat hádan-kovitých „wen-da“, přímé demonstrace základní přirozenosti a taktiky šoků. „Wen-da“ (japonsky móndó) znamená dialog žáků s mistrem nad buddhistickými texty. Nesou shodné rysy s evropským sokratovským dialogem, kdy se učitel snaží svým partnerům dokázat, že jejich pohled na specifickou otázku rozhodně nevystihuje plnou podstatu, jež by měla být univerzální a neměnná. Cílem rozmluvy je natolik otevřít studentskou mysl, by dosáhla osvětlení. Mohou se používat i tzv. kung-any (jap. koány, viz níže), jež mívají formu *„hádanek, na něž neexistuje odpověď.“*<sup>41</sup> Nabytí přirozeného stavu (základní přirozenosti) nemá povahu dosažení, nýbrž odkrytí. Jedná se o pochopení nové zkušenosti jako té, jež zde byla již

<sup>39</sup> NAVRÁTIL, J., pozn. 37, s. 27.

<sup>40</sup> Tamtéž, pozn. 37, s. 32, 33.

<sup>41</sup> KEENE, M. *Světová náboženství*. Překlad Dušan Zbavitel. Praha: Knižní klub, 2003. 192 s. ISBN 80-242-0983-7. S. 71.

před prozřením, ovšem zahalená a skrytá – tedy uvědomělý pohyb od relativní a vztažné empirie k nepodmíněné a nadvztahové. Použití neverbální demonstrace při výuce je založeno na odmítání všeho ryze pojmového ve prospěch živoucí skutečnosti. Každá pravda má být poznána vlastní zkušeností, pouhá slova ji nikdy nevystihnou zcela případně a většinou dojde k nedorozumění či překroucení. Pedagogickým gestem, jež má studenta dovést k otevření pramenu fundamentální intuice, se může stát např. pozvednutý prst, úsměv, pohled apod. Taktika šoků se řadí do kategorie ostentativních alogismů, jež stojí někde mezi neverbální demonstrací původní přirozenosti a hádankovitými móndó. Mistr využije k upuštění od dualistické logiky a diskurzivního myšlení nečekaně drastické metody, aby vyvolal natolik intenzivní emoci (šok), jež napomůže žákovi prolomit meze běžného vědomí. – např. nadávka, úder, políček.

Přijetí buddhismu pro Čínu také znamenalo rychlé rozšíření originálních sanskrtských sůter, o jejichž překlad se zasloužili buď samotní patriarchové, nebo učení mniši. Mezi posledně jmenovanými vynikl především Xuanzang (600–664), jehož popularita se velmi rozšířila díky románově zpracovaným zápiskům z poutnické cesty na západ (viz kap. 3.1.1), jež se později staly vrcholným dílem čínské narativní literatury, plným alegorie ve stylu taoisticko-buddhistické tradice. Sám Xuanzang zde vystupuje jakožto jeden z hlavních hrdinů – mnich Tripitaka, přičemž čerpal ze svých zážitků z cest po střední Asii a Indii. Zmínky o putování na Západ, motivované hledáním poučení a obdržení svatých knih, se vyskytovaly před Xuanzangovou poutí i po ní.

## Kung-an, chua-tchou

Kung-any se v čchanové praxi používají jako psychologické nástroje, uvádějící žáka do určité mentální situace, kdy použití dualistické logiky nepřináší žádné objektivní řešení. „*Oldřich Král je popisuje jako v principu jednoduché, často eliptické a enigmatické záznamy dialogických promluv či jednání učitelů a žáků, mistrů a jejich rivalů. Pointy vždy otevřené, často paradoxní, svou paradoxní otevřeností prolamují logiku a konvenci očekávaného jednání a předsudečného poznání.*“<sup>42</sup> Zpočátku se jednalo o narativní přenos, jenž byl později literárně zaznamenán. Za nejpopulárnější sbírku čínských koánů je dodnes považována Wu-menova brána ze 13. stol., sestávající ze 48 kung-anů a jejich komentářů. Možný alternativní polysemantický titul, vycházející z odlišného čtení znaků, zní: Brána bez dveří nebo Brána dveřmi nicoty. Čchanové učení zde projevuje schopnost vrcholné sebeironie, neboť vrcholné

<sup>42</sup> WIKIPEDIE – otevřená encyklopedie [online]. [vid. 21. 2. 2015]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Kóan>

osvícení s sebou přináší uvědomění absence rozdílu mezi myslí obyčejného neprobuzeného člověka a prostou myslí buddhy. Zázitek osvícení totiž sám o sobě „*nezmění náš život, ale náš přístup k němu.*“<sup>43</sup>

Praxe chua-tchou představuje modifikovanou a umírněnou formu koánové metody. Stejně jako u kung-anů student při řešení vybrané otázky postupně vyřazuje veškeré logické možnosti, dokud se v něm neprobudí intuice – zpočátku ve formě krátkých záblesků. Jedná se však o aktivnější a pozitivnější vycházení vstříc základní přirozenosti, neboť se spojuje s jemným úsilím v podobě volního napětí se určitým směrem. Teprve po dosažení prozření a odpovědi na otázku, nachází učeň konečné spočinutí a „nechání být“ („wu-wej“). Celý proces se tedy obejde bez zápolivého úsilí o překonání krajnosti dialektického vědomí, proto připomíná spíše jemnější cestu théravády.

---

<sup>43</sup> KRÁL, O. *Čínská filosofie. Pohled z dějin*. 1. vyd. Lásenice: Maxima, 2005. 373 s. ISBN 80-901-3338-X. S. 280.

# 3 Syntéza prvků v pekingské opeře a její komparace s evropskými žánry

## 3.1 Syntéza prvků konfucianismu, taoismu a buddhismu

Čínská filosofie se v mnohém odlišuje od klasického západního myšlení. Spirální vývoj zde převažoval nad tradičně západním lineárním vývojem a hledání alternativních způsobů znemožňovalo plné rozvinutí dialektiky v takovém rozsahu jako na evropském kontinentě. Čínští myslitelé nezkoumali zákony kauzality, místo nich se věnovali sledování korelací jevů. Namísto substance chápali celistvost procesu, proto neměli zapotřebí zavádět kategorie začátku a konce. Filosofické myšlení, ponořené do reality, se nevyznačovalo takovým „nadhledem“ a přísným odstupem od kontemplovaného světa, což se projevilo ve specifickém lingvistickém přístupu. Číňané chápali pojmenovávání věcí coby přímé ovlivňování, ba dokonce omezování, bezprostřední okolní reality, a proto se spíše zaměřovali na pragmatický aspekt vztahu jazyk – uživatel. Rozdílnost jednotlivých čínských filosofických proudů netkví v pojmech a kategoriích, nýbrž v téměř nepostřehnutelných významových posunech.<sup>44</sup>

Vzájemný synkretismus tří nejvýznamnějších náboženství na území Číny („san-t'iao-che-i“) lze chápat jako prolínání vysoké kultury s populární a masově rozšířenou kulturou lidovou – především v obdobích nadvlády cizích dynastií. Čínská filosofie v sobě spojuje buddhistické snahy o nalezení vnitřního klidu a míru, které díky integraci zkušenosti prázdnoty umožní pochopit nejzazší kvality věcí, s konfuciánskou etickou představou dobré přirozenosti a taoistickými praktikami pro udržení vitality a zdraví. Importovaný buddhismus, v sinizované podobě zvaný čchan, dosáhl široké obliby díky zohlednění obyčejného života a poskytnutí naděje na spasení i prostým lidem, kterým zároveň nabízel hmotné zabezpečení po vstoupení do mnišského stavu (mladší bratři, ženy). Nauka čchanového buddhismu učí, že každý člověk, nehledě na vrozené intelektuální dispozice či společenský status, v sobě nosí zárodek buddhovství. K osvícení nebylo třeba čekat na posmrtný život nebo další reinkarnaci, stačilo pouze správné a pravidelné provádění předepsaných cvičení. Patřily sem např. mud-

<sup>44</sup> KRÁL, O., pozn. 43, s. 279.

ry (pečeti) – zvláštní postoje, vytvářené předepsaným držením těla, ve spojení s pozicemi prstů na rukou. Pohyby a gesta rukou nesla v této tradici zvláštní symboliku, obzvláště při uvědomění, že levá ruka zastupovala moudrost, zatímco pravá soucit. Tlesknutí znamenalo propojení obou zmíněných složek, potřebné k dosažení osvícení. Vytažení růžence nahoru po levé ruce dále symbolizovalo vyvedení všech bytostí ze sansáry do nirvány. Užití specifických prvků můžeme pozorovat i v hudebně-dramatických formách. Buddhismus tradičně klade velký důraz na sílu slova, tímto lze vysvětlit hlasitou recitaci súter a oblibu užívání hádan-kovitých koánů při výuce čchanových mistrů. Čchan jimi „na jedné straně připomíná starší čínské myšlenkové proudy jako taoismus, na druhé straně vykazuje četné afinity s globálním myšlením moderním, ve kterém i Evropa opustila svazující jednoznačnost myšlenkového proudu přírodních věd, nahlížeje na horizont logického myšlení a doceňujíc velikost i meze jazyka.“<sup>45</sup>

Buddhistický ateismus paradoxně v mnohém obohatil tradiční čínský panteon, sestavený taoisty, díky nepřesnému pochopení termínu božství. Původní indická nauka neuznávala existenci transcendentních entit, bohy chápala jako smrtelníky, kteří dosáhli vyšší existence, převyšující ostatní živoucí tvory schopnostmi a dlouhověkostí (srovnej se schopnostmi taoistických mudrců v kap. 2.3). Naopak démoni v obou učeních zosobňují lidské žádosti, nenávisti a svědomí, čímž nevědomě předcházejí oboru psychologie. Velký důraz kladený na dvojitou kultivaci (těla a duše) se objevuje v obou učeních. Tzv. tělesné zvířecí cviky – tygr, leopard, drak, had, jestřáb – se používají jak v taoisticko-buddhistické praxi a bojových uměních („tchaj-t'i čchüan“, tj. taiči), tak také jako typické stylizované pózy v hudebním dramatu. Dále cvakání zuby, užívané pro vysílání vnitřní energie do hlavy, se uplatňuje v opeře pro vyjádření emotivního stavu, především u typu čchou, popř. ťing. Tímto však všechny podobnosti zdaleka nekončí. Podobně jako v taoismu i v čchanovém buddhismu je absolutno vymezováno negativně a lze se k němu přibližovat pouze pozpátku, cestou postupného vyprazdňování mysli (tzv. učení o „Tajuplném“). Příchod buddhismu neznamenal pouze jakousi terminologickou variaci čínského taoismu (díky shodné dualistické a nepersonalistické formě), ale dosáhl svou agitační silou utříbení taoistické spontánnosti a prohloubení duchovnosti.

Pokud se zamyslíme nad možnými paralelami buddhismu s konfucianismem, můžeme považovat buddhistický princip působení karmy (v čínském pojetí ve smyslu mechanismu „podnětu – odplaty“) za alternativu ke konfuciánské síle čchi, jejíž destruktivní účinky mohou být omezeny – v případě mudrců přímo eliminovány – prostřednictvím realizace esenciální identity, jež by bránila projevům sobeckých tužeb a jiných negativních sklonů. Za konfucian-

<sup>45</sup> KRÁL, O., pozn. 43, s. 280.

ský ekvivalent probuzení, propagované původně buddhismem a převzaté taoismem, lze považovat ctnost „čcheng“ (opravdovost), zmiňovanou v *Knize proměn*. Pragmatický konfucianismus naopak nesdílel s čchanovým buddhismem názor, že vnitřní proměna bude následována i fyzickými změnami.

Téměř okultní praktiky (zrcadla, lahvičky na chytání démonů, alchymistické pece apod.) a známé osobnosti taoismu společně představovaly doslova nevyčerpatelný zdroj námětů pro příběhy v narativní i kodifikované formě, na něž opera navazovala. Např. zrcadla představovala symbol podsvětí v Číně i ve starém Řecku. H. Kalweit uvádí, že náš materiální svět je pouhým zrcadlením a jakýmsi ztuhlým odleskem Metaxy, střední dimenze mezi materiálním světem a čistým duchem, tvořeným plazmou (u Platóna éterem). Ve střední dimenzi – neboli podsvětí – se odehrává pravý život našich duší, jež jsou na této úrovni individualizovány z původně nediferencované sféry čistého ducha.<sup>46</sup> Obřadný taoismus využíval ustálené předměty, jež měly symbolizovat vnější a vnitřní energii, emanace Taa nebo pět základních elementů. Tuto obecně srozumitelnou symboliku převzala i čínská opera, kde malé množství atributů a rekvizit může nést různé významy. Sémiotika operních předmětů tedy vycházela z nábožensko-filosofických tradic. Tradice démonických masek, nošených při hlídání hrobů, mohla být převzata i do zábavných scénických žánrů, aby tak zvýraznila antiiluzivní povahu herectví. Individualistická povaha taoismu, podobná buddhistickým snahám o dosažení osvícení, vedla k návratu k přírodě a odklonu od společenských zmatků, čímž zcela oponovala konfuciánským principům. Ve své podstatě kolektivistický a státotvorný konfucianismus totiž prosazoval názor o dosažení života v harmonii prostřednictvím vědění, vzdělání a dodržování určitého kodexu chování.

### 3.1.1 Cesta na Západ

Rozsáhlý a oblíbený čínský román, v současnosti považovaný za jeden ze čtyř nejvýznamnějších klasických národních děl Číny, představuje původně nereflektovanou syntézu tří dominantních nábožensko-filosofických systémů. Do literární podoby byl příběh zpracován známým mingským spisovatelem a básníkem Wu Čcheng-enem (1500–1582/ 1505–1580), jenž uspořádal a kodifikoval ústně tradované folklorní povídky různého zaměření (konfucianismus, taoismus, buddhismus), na jejichž původ se ovšem v průběhu lidové narace postupně zapomnělo. Celkově lze základní tematiku příběhu o cestě poutníků pro posvátné spisy považovat za alegorické pojetí cesty k individuálnímu osvícení v rámci filosoficko-

<sup>46</sup> KALWEIT, H. *Platonská kniha mrtvých. Eros, energie duše a život po životě*. 1. vyd. Praha: Eminent, 2006. 154 s. ISBN 80-7281-212-2. S. 31.



náboženské buddhistické tradice. Jednotliví členové výpravy, překonávající rozličné obtíže, si tímto způsobem mohou postupně uvědomit, ba dokonce zbavit se vlastní negativní karmy nastřádané v průběhu minulých životů. Jeden každý úspěch na cestě pro ně znamená přiblížení se pochopení podstaty ne-já a poznání korespondence vlastního interního mikrokosmu s vnějším univerzem.

Co se týče jednotlivých postav, vůdce a zároveň lidský prvek během celé výpravy představuje buddhistický mnich Tripitaka.<sup>47</sup> Divoký a silný Opičák, zvaný též Sun Wu-kchung (Opičí král Sun), symbolizuje temnou stránku lidské psyché, zatímco další dvě osoby – Čuník a Písečný mnich – značí obtíže na buddhistické cestě. Posledním cestujícím je drak, sám o sobě symbol buddhismu a čchi, proměněný v podobu bílého koně, o kterého sám připravil Tripitaku. Mnich, blízký „probuzení“, se musí formálně očistit za spánek v průběhu buddhistické lekce. Popravdě jej však jeho zaujetí dosažením kýženého cíle natolik zaneprázdnilo, že zapomněl projevovat základní buddhovskou vlastnost – soucit. Čuník býval vojenským maršálem tisícového vojska Nefritového císaře, degradován za opilecké sexuální obtěžování bohyň Měsíce. Nynější podoba i chování neustále připomínají jeho žádostivost, chamtivost a nenasytnost. Obdobně i Písečný mnich byl vypovězen z nebeské funkce dozorce nad Komnatou podivuhodné mlhoviny do světa smrtelníků v podobě krvelačné stvůry poté, co rozbil při hostině křišťálový pohár, náležející Císařovně matce Západu. Obě postavy, inklinující k amorálnímu chování, by se měly během putování přiblížit buddhistickému učení prostřednictvím vegetariánství a pokání z minulých hříchů. Dračí princ, oněmělý díky metamorfóze v koně a trestaný za neposlušnost vůči otci – Dračímu králi, symbolizuje správný buddhistický přístup po celou dobu společné cesty, neboť poctivě nese veškerá břemena, na něj naložená.

Opičák Sun se dle legendy zrodil z kamenného vejce, jež bylo po tisíc let vyživováno energií Země i vzduchu. Po narození díky neuvěřitelné obratnosti a síle sjednotil ostatní opice a prohlásil se jejich králem. Po zvládnutí lidské řeči zatoužil po nesmrtelnosti, proto několik desítek let strávil v učení u taoistického patriarchy Subódhiho, kde dosáhl umění létání v mračích, 72 proměn, nesmrtelnosti a získal oficiální jméno Sun Wu-kchung (Ten, který pochopil Prázdnost). Po návratu ke svému kmeni si u dračího krále opatřil neobyčejně mocnou zbraň – hůl, měnící svoji velikost dle přání vlastníka – a v Pekle si u Jamových<sup>48</sup> oficírů vynutil vyškrtnutí celého opičího kmene ze seznamu smrtelných. Zvěsti o drzém a zpupném chování neurvalé opice se donesly až k Nebeskému císaři, který mu pro obecný klid svěřil podřadnou

<sup>47</sup> Tripitaka či Tipitaka (doslova tři koše) – souhrnný název pro buddhistické kánonické texty.

<sup>48</sup> Jama – vládce podsvětí a smrti.

funkci císařova podkoního. Po zjištění svého podřízeného statutu Sun odešel z Nebe a nazval se Velkým světcem rovným Nebi. Opět byl ukonejšěn novou funkcí: správce broskvového sadu Císařovny matky. Ve zlosti, vyvolané nepozváním na hostinu nesmrtelnosti (kde se měly podávat nejlepší broskvové plody), vyjedl sad, pokrmů připravené k oslavě a nakonec taoistickému alchymistovi ukradl pilulky a elixír nesmrtelnosti. Poté uprchl zpět na zem a začal se chystat k válce proti nebeským bohům. Po vojenské prohře se vsadil s Buddhou (zde nejvýše v nebeské hierarchii), že dokáže vyskočit ze dlaně osvětleného, avšak prohrál. Byl tedy na pět set let uvězněn pod skálu Pěti živlů, dokud jej nevysvobodí kolem projíždějící mnich Tripitaka. V tomto momentě se tedy započíná putování na Západ.

Ačkoliv převládá buddhistická interpretace tohoto obsáhlého příběhu ve smyslu psychofyzické cesty k svícení, přesto se zde vyskytuje množství prvků dalších dvou systémů pravděpodobně z důvodu původní lidové nerozlišitelnosti specifických rozdílů. Prvky taoistického učení pronikly do příběhu v podobě magických předmětů (lahvičky, zrcadla, síť na chytání démonů, proměny vzhledu – tzv. 72 proměn, létání) božstev a titulů (Opičákovo jméno Velký světce rovný nebi), konfuciánské principy se zde uplatnily coby obecně uznávaná etiketa ve smyslu podřízenosti autoritám (Země, Nebe, císař, rodiče), jež v průběhu putování zastupovala osoba Tripitaky. Mnich totiž kontroloval svírací kruh, umístěný na Opičákově hlavě a umožňující ovládat mnohdy nezvladatelného druha. Za vyslovování buddhistických manter se kruh začal kolem hlavy zužovat, což způsobovalo zvířeti velké bolesti. Svírací kruh jednak symbolizuje buddhistickou nutnost podřít nestálé tělo pevné mysli, jednak demonstruje konfuciánský princip poslušnosti autoritám.

Román Putování na západ představuje důkaz tak dokonalé filosoficko-náboženské syntézy, plynoucí ze vzájemného synkretismu, že dnešní odborníci jen těžko identifikují původní systém, z něhož obsažené prvky pocházejí. Došlo zde totiž k ojedinělému propojení mezi tradičními konfuciánskými hodnotami, buddhistickými idejemi o převtělování či karmě a tradičními rysy lidového taoistického náboženství.

## **3.2 Komédie dell'arte**

Jedním z mála evropských hudebně-dramatických žánrů, srovnatelných se závažností pekingské opery, je bezesporu komedie dell'arte. Ačkoliv obsahovala mnohé prvky předešlých dramatických forem – svědčících o vysoké míře synkretismu – přesto dosáhla velice osobitého, až takřka charakteristického stylu. Jednalo se o souhrn lidových dramatizovaných projevů různých druhů, slučujících v sobě prvky divadla náboženského, pouličního, karne-

valového, včetně tradice mimu. Akademické snahy pozdně renesančních vzdělavců se zasloužily o cejch jakési literárnosti, herecká improvizace o neustálý dojem originality a aktuálnosti. Provozovatelé frašek jí předali své nadšení, individuální zkušenost, postupy a zvyky, zatímco italské kraje jí poskytly typy a jazyk.

Skupiny profesionálních herců, zvaných *comici di mestiere* nebo *vagabondi*, navazovaly zejména na středověkou tradici potulných jokulátorů, obohacenou o ironii či nadřádku a konkurovaly poměrně honosnějšímu amatérskému divadlu pořádanému na šlechtických dvorech. Dle potřeby však také předváděly na církevní půdě mystéria a hry s náboženskou tematikou (komickou postavu čerta ze středověkých her později zastoupil harlekýn). Zhruba do 17. století můžeme hovořit o kontinuálním vývoji dramatu od čisté pouliční improvizace k charakteristické typizaci. Herecký soubor, řízený principálem, obvykle obsahoval 10–12 členů, kteří se soustředili na jediný charakter. Společnost tvořily herecké dvojice: dva staří, dva zanni, dva páry milovníků, služebná a skaramuš (dříve *Il Capitano*). Kromě své hlavní role však herec zastával během jednoho představení i vedlejší doplňkové role, bylo-li třeba. Uvedení ženy – coby důležitého hereckého charakteru – na pódium představovalo do té doby neuvěřitelné novátorství, zprvu církví zakazované.

Postavy staré italské komedie se nazývaly *tipi fissi* (pevné typy). Jak již název napovídá, jednalo se o tradiční zpodobnění některých vlastností obyčejných lidí, jež se obvykle přisuzovaly určitému fyzickému typu. Masky (jak se těmto ustáleným charakterům také říkalo díky obličejovým škraboškám, které na jevišti neustále dávaly divákovi zřetelně najevo, že se stále jedná o pouhou hru, nikoliv snahu napodobit realitu života) v sobě nesly výrazně sociálně-kritický tón, reagující na soudobé společenské dění. Termín masky se běžně užíval i pro charaktery s nepokrytým obličejem. Původně lokální figury – a jejich jediný výrazný povahový rys – se dostaly tak hluboko do obecného povědomí, že se staly jakýmsi šablonami pro herecké role. Účelem závazných charakterů masek však nebylo omezování tvůrčí práce. Publiku stačilo jen ve zkratce načrtnout hrubé obrysy obecně známé role a nadále pak interpreti využívali svých improvizčních schopností. A právě v improvizovaných pasážích se v komedii *dell'arte* objevovala politická kritika a satira, jež se nemohla vyskytnout v pevných scénářích kvůli přísné dobové cenzuře. Z téhož důvodu na jevišti nevystupovali představitelé mnichů, šlechticů a členů královského dvora. Ve hře zpravidla účinkovaly masky tří hlavních kategorií po dvojicích, což vyžadovalo specializaci herce na jedinou roli.

První skupina, zvaná *Vecchi* (Staří), představuje herecké typy starých zkušených mužů či zarputilých pedantů, kteří mohli hrát rodiče mladých milenců nebo staré záletníky, směšné svou nerozvážnou zamilovaností, zcela neadekvátní jejich pokročilému věku a společenskému

postavení. Vecchi zastávali ve hře povětšinou pasivní úlohu, stávali se terčem vtípů a lstí aktivnějších charakterů, což lze považovat za poněkud zlomyslný posměch lidové vrstvy vůči postojům či povoláním, jejichž sláva už dávno pohasla, aniž by si toho její bývalí nositelé ráčili povšimnout. Do této skupiny se řadil např. Pantalón (viz Přílohy, Obr. č. 39), obvykle zastávající povolání zkušeného a zámožného benátského kupce. Dále Il dottore (viz Přílohy, Obr. č. 42), učený právník nebo doktor, jehož zastaralá scholastická moudrost nedošla v reálném životě ani uplatnění, ani uznání či ocenění. Jeho monologické vstupy bylo lze považovat za přestávku uvnitř rozehraného děje. Herec dottorovy role musel být školsky vzdělán do té míry, aby dokázal kombinovat latinské a řecké citáty, které maska obvykle popletla a pomíchala.

Druhá skupina, zvaná Zanni (viz Přílohy, Obr. č. 45), představovala obhroublé vesnické sluhy, kteří působili nadmíru komickým, ba dokonce vulgárním dojmem v porovnání s blazeovanou uhlazeností a rafinovaným intrikařením vyžilých měšťanů. I přes četné společenské nedostatky však citelně zasahovaly do dění a zaběhnutého společenského řádu, čímž se stávaly hlavní hybnou silou, vedoucí k úspěchu svých mladých pánů – obvykle milovníků. Postavy sluhů bylo možno považovat za hlavní osoby působící na jevišti, svými výstupy pantomimickými i mluvenými znatelně posouvajícími děj. V mluvě používaly dialektu. Ve hře vždy vystupovali dva sluhové – primo a secondo servo (brighella – harlekýn, conviello – pulcinella) – přičemž první zanni působil jako vůdčí typ cíleně rozvíjející zápletku, zatímco druhý zanni hrál kladnější, pomalejší a poddajnější úlohu. Možný ženský protějšek se nazýval La zagna (též subreta či kolombína).

Příběh a osudy milostné dvojice, náležející ke třetí skupině zvané Innamorati (viz Přílohy, Obr. č. 43, 44), v podstatě tvořily námětový základ dramatu, ačkoliv aktivní těžiště komedie tvořila hra komických typů. Jednalo se o vážné, elegantní postavy bez výraznějších osobitých zvláštností charakteru. Herci nenosili masku, aby vynikla jejich přirozená krása, strojili se dle aktuální dvorské nebo městske módy a jejich literárně náročné party vyžadovaly předchozí přípravu, což vylučovalo možnost improvizace. Lyrické a sentimentální tirády svou samolibou hrou s krásnými a honosnými slovy zprvu připomínaly Petrarcovy milostné verše. Aktéři si připravovali tzv. concetti (hotové vložky), ve kterých čerpali z klasických textů, nebo citovali soudobé populární básníky.

Z vedlejších postav stojí za povšimnutí ženská role Ruffiany (dohazovačka, kuplířka) a Il Capitano (viz Přílohy, Obr. č. 41), jehož charakter původně obdivovaného milovníka se v průběhu času stal vysloveně komickým typem díky své nezměrné výmluvnosti a chvástivosti. Ke změně charakteru masky pravděpodobně napomohla pochopitelná potřeba

italského lidu, po staletí utlačovaného okupantskými vojsky,<sup>49</sup> ulevit si skrze škodolibou ironii spojenou s jemnou satirou mířenou proti doznívající kultuře rytířství. Takovýto dramatický charakter pochybných morálních kvalit posléze sloužil ke kompenzaci vlastní nemohoucnosti v reálném životě.

Herecký oděv představoval nejnákladnější hmotnou složku na seznamu inventáře umělecké společnosti. Vycházel z obyčejného oděvu prostého lidu a pomáhal divákovi v rychlé a spolehlivé orientaci mezi jednotlivými maskami. Stříhy pevného typu byly barevně harmonicky sladěny bez hlubší symboliky, ošacení milovníků podléhalo dobovým trendům. Výše zmíněná obličejová maska se zprvu uplatňovala především při satirických nebo erotických scénách. Pevně typizovaná strnulost smazávala aktérovu vlastní individualitu, nahrazovala nejistou mimiku a bezesporu silně zesilovala komický prvek. Tato zvláštní část kostýmu se vyskytovala již dříve v prostředí lidových divadel a karnevalu. Omezená mimika si vyžadovala zesílený důraz na souhrn ostatního těla, obdobný při pantomimě nebo akrobacii. Výraz masek podléhal výtvarné stylizaci vyznačující se mírně zesílenými nebo zdůrazněnými charakteristickými rysy. Zatímco starší exempláře zakrývaly celý obličej až po rty a bradu, mladší kusy se omezily pouze na čelo a nos, někdy vousy na horním rtu.

Schopnosti aktivního člena skupiny komedie dell'arte se zdaleka neomezovaly pouze na herecký výkon. Aktéři využívali doslova všech dovedností, jež si s sebou do hry přinesly z tržiště, kteréžto všestrannosti vděčil tento divadelní druh za nebývalý úspěch. Herci si neustále udržovali stabilní vysokou psychofyzickou kondici, nutnou pro akrobatické, žonglérské a taneční kousky. Nelze zapomenout na umění improvizace, jež mělo mnoho výhod: např. v situaci, kdy publikum obklopovalo vlastní jeviště ze tří stran, se herci bezesporu lépe dařilo navazovat aktivní kontakt s obecnstvem, jež se rádo připojilo k probíhající zábavě. Za takovýchto okolností musel být umělec schopen zvládat řadu nečekaně rušivých elementů, čehož nemohl úspěšně dosáhnout při pouhém odříkávání naučené role. Dramatická improvizace nepodléhala tak přísné kontrole a cenzuře, zaměřující se výhradně na tiskoviny, proto zde často zaznívala pod zástěrou smíchu příležitostná kritika a politická satira. Potulné kočovné společnosti měly v tomto ohledu mnohem větší volnost než soubory stabilně působící na šlechtických dvorech.

Tematicky se komedie dell'arte zaobírala spíše erotickými náměty, jejichž účinek bezesporu zvyšovala přítomnost herečky na pódiu. Četné zpěvy a tance laškovného charakteru přidávaly hře na žádoucí pikantérii, nevedly-li přímo k obscénnosti. Na druhé straně však mohly dosahovat i poměrně vysokých morálních kvalit. Představení se skládalo z pevných,

<sup>49</sup> Aragonsko, následně Španělsko, ovládaly část dolní Itálie v letech 1282-1713.

nepříliš proměnlivých částí, na kterých soubor předem společně pracoval, a z improvizovaných vsuvek na předem určených místech. Dále se zde objevovala čísla hudební, taneční nebo čistě pantomimické povahy. Rozkvět a slávu žánru v Itálii lze přibližně datovat do období od poloviny 16. stol. do poloviny 18. stol. Francie přejala původně italskou komedii zhruba o půl století později, přičemž životaschopnost zde opět nepřesáhla dvě století. V době úpadku žánru se hra stala pouhou vizuální zábavou, prostou hlubších myšlenek a politických apelů.

### 3.3 Wagnerovská opera

Romantický německý hudební skladatel a operní reformátor Richard Wagner (1813–1883) ovlivnil evropskou hudbu do takové míry, že se stal neustále vyhledávaným inspiračním zdrojem pro celé 20. i počátek 21. století. Po uvedení Lohengrina (1850), který podle názoru Richarda Strausse představuje východisko moderní instrumentace,<sup>50</sup> pracoval Wagner téměř čtvrt století na svém vrcholném – v dějinách opery nejrozsáhlejším – čtyřdílném cyklu Prsten Nibelungů. Samotnému hudebnímu zpracování předcházelo teoretické zhodnocení otázky po významu umělecké tvorby v současném světě (Umělecké dílo budoucnosti, 1850), úvahy o syntetickém umění (Gesamtkunstwerk – tj. syntéza všech umění v divadelním díle, přesahující spojení dramatu a hudby) a zkoumání role hudby ve vztahu k dramatu (Opera a drama, 1851).

Nadčasovost jeho hudebního dramatu mělo zajistit propojení s mýtem. Celkovou soudržnost díla bez klasického dělení na jednotlivá čísla umožňovala tzv. „nekonečná melodie“ („*stále odsouvání či oddalování úplného závěru, neustálá změna centra, probíhající jak v melodické, tak harmonické oblasti*“<sup>51</sup>), „příznačné motivy“ („*motivы nebo témata, fungující v operách jako hudební charakteristiky osoby, věci, situace, vztahu apod.; u Wagnera byly Leitmotivy obvykle zcela neproměnné a zajišťovaly mnohem pevnější vazbu mezi jevištním děním a hudbou než ve starší číslové opeře*“<sup>52</sup>) a Sprechgesang (deklamované slovo či mluvený zpěv). Dalšímu sblížení slovní a hudební složky došlo prostřednictvím aliterace (náslovný verš – přízvuk na první slabice slova). Přenesením úlohy sboru na početně rozšířený orchestr, který využíval neobvyklého zvuku speciálně upravených nástrojů (wagnerovské tuby), a harmonické využití chromatiky či alterací, vedoucích až na práh atonality, se Wagnerova

<sup>50</sup> TROJAN, J. *Dějiny opery. Tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2001. 482 s. ISBN 80-7185-348-8. S. 191.

<sup>51</sup> SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1983. 740 s. ISBN 02-184-83. S. 446.

<sup>52</sup> Tamtéž, pozn. 51, s. 522.

hudba stala přímým předchůdcem hudby moderní. Vrchol tvorby – poplatný nově zavedeným zásadám – pak představuje tetralogie Prsten Nibelungův (1869–1876), dále opery Tristan a Isolda (1865), Parsifal (1882). Pro pořádání takto náročných oper (celková délka Prstenu Nibelungů činí 16 hodin) bylo za štědré finanční podpory bavorského krále Ludvíka II. vystaveno divadlo v Bayereuthu (1872–1876), vyhovující nezvykle vysokým produkčním požadavkům.

Wagnerova hudba, inspirovaná starogermánskou mytologií (zaznamenanou v eposu Edda, kde se užívá formy náslovného verše) a Schopenhauerovou filosofií, nese taktéž stopy po autorově rané inklinaci k Bakuninovým anarchistickým myšlenkám. Propojení starých mytologických systémů s filosoficko-politickými idejemi, přispívajícími k nadčasové sociální kritice, učinilo z vrcholně romantických oper ojediněle závažná díla jak po stránce hudební a dramatické, tak po stránce obsahové.

### **3.4 Porovnání pekingské opery s evropskými žánry**

Možnost stylizace dramatických forem byla vždy podmíněna naprostou srozumitelností uvnitř vlastního kulturního kontextu a logikou jednání v běžném životě. Politický systém, hospodářská stabilita, typ náboženství a filosofie určujících společenskou morálku a mnoho dalších aspektů spoluutvářelo společný národní charakter lidu, s nímž následně dramatické umění pracovalo s ohledem na maximální dobovou srozumitelnost. Samozřejmě, že lze jmenovat spoustu bodů, jež spoluvytvářely kulturní základ a podmínky pro značně odlišné umělecké formy: poměrně volné politické zřízení italských států v 16. stol. umožnilo rozvoj improvizaci, jíž nepřála absolutistická zřízení (císařství v Číně). Italská záliba v humorné exhibici a povrchním pozlátku upřednostňující hlučné, bujaré veselí tvořila naprostý protiklad k tradiční čínské korektnosti a uměřenosti diktované konfuciánskou etiketou. Právě tento tradicionalismus, vylučující přehnaný individualismus, umožnil čínské opeře její téměř 2000-letou existenci, dokud nevznikl nejosobitější druh regionu Beijing.

Odlišný, neevropský pohled na vnější svět v konfrontaci s vlastním nitrem podpořil rostoucí míru stylizace a všezahrnující symboliky v čínských podmínkách (barvami masek, make-upů a kostýmů počínaje a tanečně-bojovými pózami, čerpajícími ze světa fauny a flory, konče). A Ťia – jeden ze zakladatelů moderní čínské divadelní teorie – se snažil v 50. letech konfrontovat zákonitosti tradičního hudebního divadla si-čchü, založeného na esenčním vnímání skutečnosti, s postupy evropské činohry. Přirovnal účinek činohry k vaření zrněk rýže do doby, než z nich vznikne měkký pokrm, nicméně stále identifikovatelný coby rýže. Umělecký proces čínského hudebního divadla je naproti tomu připodobňován k proměňování samé pod-

staty rýže kvašením v tekutinu, v rýžové víno. „Uvařená rýže nasytí tělo, kdežto víno pozvedne cit a ducha.“<sup>53</sup> Vycházejí z pohledu na odlišný přístup k vnímání a zpětné ztvárňování okolního světa, A Ĥia posléze charakterizoval čínskou kulturu pojmem „dobro“ (v souvislosti s konfuciánskou tradicí), zatímco západní kultuře, vystavěné na základě řeckého dědictví, přisoudil termín „pravda“.

## Vývoj tradičních hudebních divadel

„Umělecká díla vzniklá v různých časových obdobích a v různých částech světa jsou si překvapivě blízka množstvím podstatných charakteristických rysů a jsou si dokonce vzájemně bližší než díla téže školy a téhož období. Tato sprízněnost – dosud nevysvětlená – mezi jevy navzájem tak vzdálenými vyplývá snad z toho, že umění podléhá téže základní logice a týmž zákonům, které vedou člověka za všech okolností a ve všech dobách k témuž řešení určitého matematického problému.“<sup>54</sup> I přes prostorovou a časovou vzdálenost tedy můžeme v hudebně-dramatických žánrech Evropy i Asie nalézt určité obdoby, srovnatelné např. i s praxí antických divadel klasických i lidových (komika výstupů typizovaných postav, míra improvizace, úloha sboru, který opakuje sólistu nebo komentuje děj). Prokazatelná a logická návaznost na tradiční vypravěčské formy jednotlivých oblastí, náboženská dramata, lidové slavnosti (někdy doprovázené rozmanitými výjevy na triumfálních alegorických vozech s tradičními kostýmy či maskami) a především na kejklíře, působící na náměstích a tržištích pod širým nebem, se projevovala širokým uměleckým rozpětím schopností hereckých aktérů, kteří propojili prvky činohry, akrobacie, pantomimy a tance s doprovodnou hudbou do sourodého celku. Práce s tradičními tématy, improvizací vtipně obohacovanými o lokální aktuality, jazyková přizpůsobivost a přímý kontakt s publikem rychle učinily z těchto hudebně-dramatických žánrů velmi oblíbenou a žádanou společenskou zábavou. Následná aristokratická patronace umožnila zvýšit kvantitu i kvalitu hmotného vybavení hereckých společností, jež se obvykle skládaly z 10–20ti aktivních členů. Zájem uměnímilovných mecenášů o přímou účast na představeních, která mohla být uváděna na pokračování, jen dále zvyšoval atraktivitu zábav tohoto druhu i přes zřejmý odpor církevní, popř. byrokratické vrstvy.

Tradice hereckého umění pekingské opery a komedie dell'arte se předávala uvnitř rodiny či formou učednického systému z generace na generaci bez nutnosti literárního zafixování scénáře. V praxi samozřejmě neustále docházelo ke zlepšování postupů díky vzájemnému ovlivňování uměleckých skupin mezi sebou a v závislosti na požadavcích publika. Nejvýraznějších zásahů se však hudebním dramatům dostalo prostřednictvím spolupráce se vzdělaný-

<sup>53</sup> A Ĥia in KALVODOVÁ, D., pozn. 3, s. 22.

<sup>54</sup> M. V. Alpatov in KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. 584s. S. 53.



mi literáty, kteří nepochybně pozvedli uměleckou úroveň původně znevažovaných lidových žánrů. Kontinuální vývoj obou žánrů trval přibližně 200 až 300 let, přičemž v obou případech po dvakráte došlo k výraznému rozkvětu, dokud se z důvodu politické nestability (napoleonská okupace v Itálii, počátek komunistického režimu v Číně), přílišného individualismu hereckých osobností, odtypizování v důsledku prohloubení psychologického aspektu vlivem osobitých autorů a nadměrným zbytněním jednotlivých složek, narušujících komplementárnost celku, nezapočal postupný úpadek. Pouhých pár století svébytné životnosti těchto divadelních druhů však stačilo na ovlivnění celé řady jiných uměleckých oborů, v nichž do dnes můžeme sledovat nepopíratelné stopy bývalého vlivu.

Ačkoliv se jednalo o topické žánry (srozumitelnost časově a demograficky podmíněna) – pro dnešní dobu již znamenající mrtvé, překonané a ne zcela pochopitelné odkazy umělecké minulosti – i v současnosti můžeme zaznamenat stále nové a nové pokusy o oživení starých tradic, především na území Číny. Nově uváděné nebo zfilmované starší kusy, pro maximální srozumitelnost obohacené o operní titulky (tzv. surtitules), se nesnaží nahradit živá představení, nýbrž opětovně přitáhnout ztracenou diváckou pozornost. Možná však i pro násilně přerušenu čínskou operní tradici bude platit citát, vztahující se k italské komedii: „*Dnešní rekonstrukce představení komedie dell'arte je mumifikováním.*“<sup>55</sup>

## Antiiluzivnost a stylizace

Čínské hudebně-dramatické umění, okouzlovalo obecenstvo programovou neiluzivností, která však dokázala být plná poezie – svou průzračnou čistotou, odzbrojující jednoduchostí a naivitou, svou mravností. Míra stylizace a neiluzivní znakové komunikace závisela na hloubce sepětí s myšlenkovým a kulturním základem, v němž hudebně-dramatické formy vznikaly a existovaly. Neboť bez pochopení těchto zákonitostí zůstával celkový účín představení pouze v povrchní rovině. Stylizované divadlo se nesnažilo o nápodobu skutečnosti, nejednalo se ani o seskupení samoúčelných prvků, odtržených od reality (artificiální divadlo). Maximální stylizace dosáhly dramatické formy východu bezesporu díky silnému propojení s tradičními eticko-filosofickými normami. Zde bylo „*stylizované divadlo znaku s realitou v nepopíratelném dynamickém rozporu: zobrazované skutečnosti se dotýkalo, aby se od ní neustále odráželo. Jednalo se o divadlo svébytného vyjadřovacího jazyka, skrze nějž byla skutečnost artikulována a takřkajíc mikroskopicky, esenciálně zvětšována za účelem vyjevení zářného, tedy „jazykem nevyjádřitelného, rozumem nepostihnutelného.*“<sup>56</sup>

<sup>55</sup> P. Pörtner in KRATOCHVÍL, K., pozn. 54, s. 520.

<sup>56</sup> Z. Motokijo in KALVODOVÁ, D., pozn. 3, s. 26.

Ve stylizovaných divadlech nebyla důležitá těla nebo objekty, ale jejich schopnost náznakovosti. Vyjdeme-li z Platónovy teorie idejí, pak divadelní předměty/znaky představují nahrazující zástupce opět jiných znaků, které potom odkazují k tělům a objektům, jež konečně není možno volně zaměňovat (Piercova triadická struktura rozšířena o čtvrtý člen). Práce umělce tedy spočívala ve snaze o promítnutí všeobecnosti do jednotlivosti (dedukce). Chování na scéně se v žádném případě nesnažilo popisně napodobovat všední realitu, jednalo se o stylizovaný a nadnesený obraz života, nikoliv jeho kopii. Pro zvýšení neiluzivního účinku se herci odívali do neobvyklých pestrých kostýmů, nosili obličejovou masku, jež chránila své nositele před překročením mezi jí samou určených a zachovávala tak vědomí role. Masky nejenže objektivně zachovávala, ale i subjektivně určovala vědomí role. Z psychologického hlediska tak docházelo k tzv. „ontologické akrobacii“, při níž se protagonistovo já vlivem masky měnilo od ne-já až k ne-ne-já. Dle Napiera, Emigera, Schechnera si je totiž herec vědom, že pouze na omezený čas vystupuje jako jiná osoba (ne-já), zároveň si uvědomuje naprostou fiktivnost role, jež může sloužit pouze jako symbol – tedy odkazuje k něčemu jinému (ne-ne-já).<sup>57</sup>

## Prostor a čas

*„Divadelní časoprostor není uměleckým odrazem času a prostoru ze skutečného života, ale jejich nepřímým promítnutím prostřednictvím jakéhosi rastru duševního postoje: je svého druhu vnitřně cítěným časem a prostorem, výsledkem splynutí estetické percepce a rychlé imaginace, je flexibilní. Je možno jej potlačovat a zvýrazňovat, zkracovat a natahovat, zhušťovat a nastavovat.“<sup>58</sup>*

Tradičně prázdná scéna stylizovaných divadel poskytovala účinkujícímu aktérovi dostatečný prostor pro navození a konkretizování vlastních časoprostorových vztahů prostřednictvím slovních a gestických výpovědí. Pouze herec sám mohl proměnit univerzální vesmír jeviště v nekonečnou řadu mikrosvětů vyjádřením postoje konkrétní dramatické postavy ke konkrétnímu časoprostoru. Tato k odpovědnosti zavazující „svoboda“ charakterizovala jak pekingskou operu tak i italskou komedii dell'arte.

## Gesamtkunstwerk před Wagnerem

Pekingská opera, coby žánr totálního syntetického divadla, vždy usilovala o to zaútočit na smysly diváka a odkrýt publiku celou škálu barev a pohybu, čehož se snažil dosáhnout asi

<sup>57</sup> VOŠTRÝ, J. Herec mezi rolí a vlastní tělesnou přítomností. *Časopis Disk* [online] roč. 2010, č. 6. [vid. 17. 4. 2015] Dostupné z: <http://edicedisk.amu.cz/cs/archiv/rocnik-2010/disk-32/herce-mezi-rol-i-a-vlastni-telesnou-pritomnosti?searchterm=platon>

<sup>58</sup> Šen Jao in KALVODOVÁ, D., pozn. 3, s. 28.

o padesát let později i evropský operní reformátor Richard Wagner, jenž se k této problematice vyjádřil slovy: „*Hudební drama musí obsáhnout všechny žánry umění, aby každý jednotlivý z těchto žánrů jako prostředek určitým způsobem spotřebovalo, zničilo ve prospěch dosažení celkového smyslu všech, totiž bezvýhradného, bezprostředního znázornění dokonalé lidské povahy.*“<sup>59</sup> Dokonalému propojení hudební, básnické a filosofické složky nepochybně napomáhala široké rozpětí schopností profesionálních herců. Wagner nejenže důmyslně propojil veškeré umělecké obory za účelem výstavby maximálně impresivního a majestátně impozantního díla, ale své hudební drama důsledně prokomponoval, čímž v podstatě zrušil obvyklé schéma tradiční evropské číslové opery. Podobně koncipovaná pekingská opera se v tomto ohledu podstatně liší např. od italské komedie dell' arte, která svou volnějším stavbou připomínala spíše hudební revue.

## Role

Staré dramatické formy mnohých kultur s oblibou užívaly ustálených typů postav pro snadnější divákovu orientaci, umožňující celistvějšího zaměření pozornosti přihlízejících k hereckému výkonu, jenž byl považován za stěžejní prvek probíhajícího představení. Typizace charakterů vycházela z povahových vlastností determinovaných věkem, povoláním a v neposlední řadě společenským statutem. Množství a míra neměnnosti specifických rysů závisely na dramatickém žánru: zatímco na čínském a wagnerovském operním jevišti vystupovaly komplexní osobnosti, plny ambivalentních pocitů, v komedii dell' arte naopak docházelo k exponování jediné lidské vlastnosti v míře natolik přehnané, aby snad publikum nepojalo soucit se zesměšňovaným. Divácké „předporozumění“ čínskému hereckému charakteru umožňovalo detailnější propracování hereckých charakterů, jejich psychický vývoj či hlubší zakomponování nábožensko-filosofické symboliky. Právě tento fakt činí výrazný rozdíl mezi evropským, na verbálnosti založeným pojetím uměleckého díla, a čínskou interpretací divadelního charakteru. Čínská tradice, upřednostňující syntetický umělecký projev, totiž požadovala vysoce kultivovaný zpěvný hlas, a mluvené slovo s sebou na pódium přinesl až poměrně pozdě ustálený komický typ čchou. Z oblasti čínského divadla stojí dále za povšimnutí postupný obrat od obliby ženských hlavních rolí k favorizování pevných mužských charakterů typu lao-šenga v souvislosti s politickou nestabilitou země. Zcela obrácený postup – tzn. obliba hereček – se udál v Evropě.

Bez ohledu na pochopitelná kulturní specifika evropských a východoasijských žánrů (prostředí, kostýmy, mluva, hudba) lze překvapivě nalézt i mnoho podobností mezi jednot-

<sup>59</sup> R. Wagner in JANSEN, J. *Opera*. 1. vyd. Překlad Pavel Mašarák. Brno: Computer Press, 2004. 192 s. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0282-3. S 95.

livými čínskými a např. italskými charaktery: hřmotná role kchao-ťia chua-lien by snesla srovnání s raným, popudlivým pantalonem, zatímco lao-šeng (viz Přílohy, Obr. č. 1) se spíše podobá modernější verzi umírněného pantalonského typu (viz Přílohy, Obr. č. 39). Podobu milenecké dvojice – jemné čching-i-tan (viz Přílohy, Obr. č. 8) s mladým, nadějným siao-šengem (viz Přílohy, Obr. č. 3) – můžeme spatřit v elegantních italských milovnicích innamorati (viz Přílohy, Obr. č. 43, 44). Čínská chua-tan a služtička ja-chuang (viz Přílohy, Obr. č. 8) vyznávaly podobně uvolněné mravy jako italská subreta či francouzská kolombína. Chování dohazovačky cai-tan notně připomínalo italskou kuplířskou ruffianu. Znevažovaný dottore (viz Přílohy, Obr. č. 42) by se při trošce vážnosti mohl srovnávat s vysoce postaveným zeng-ťingem, obvykle však mu postačí typ nižšího úředníka kuan-i-čchoua či komická postava vysmívaného věštce. Oblíbeného skaramuše lze přirovnat ke komickému čínskému vojákovvi, zatímco sebevědomého Il Capitana (viz Přílohy, Obr. č. 41) k dandyovskému če-c'-čchouovi. Venkovský původ veškerých zanniů (viz Přílohy, Obr. č. 45) odkazuje na vysokou podobnost s typy čchou (viz Přílohy, Obr. č. 18, 19), popřípadě ťing (brighela a conviello mají blízko k potulnému ťing-ťing-čchouovi, pomalejší harlekýnské jednání lze pozorovat v chování jen-c'-čchouově). V Číně oblíbené komické figurky církevních hodnostářů (mniši, eunuši, jeptišky, taoisti) se dozajista nemohly objevit na středověkém evropském jevišti italské komedie z důvodu všudypřítomné církevní cenzury, malá prezentace postavy matky snad souvisela s mariánským kultem či malou atraktivností charakteru.

## Kostým, obličejová maska

Ošacení herců ve všech divadelních druzích vždy představovalo nejnákladnější hmotné bohatství hereckých společností. Kostým se stával informativním prostředkem, již předem zpravujícím publikum o úloze aktivního charakteru a jeho pravděpodobném osudu. Především však přispíval k celkovému účinku ohromující dramatické podívané. Herecký šat vycházel z reálných předloh uvnitř kulturních oblastí, jež prošly znatelnou stylizací a následným ustálením. Kostým zůstával neměnným pro každou roli nehledě na okolní podmínky, jako např. aktuální počasí, místo a čas konání představení, skladba publika. Veškeré informace byly vyjadřovány hereckou aktivitou (jediný ústupek v rámci topických žánrů představoval šat milenců působících v komedii dell'arte, jenž podléhal posledním trendům dvorské módy). Pekingská opera počítala s diváckou znalostí symbolických prvků, čínská herecká roucha dodnes působí dojmem vzdušnosti, volnosti, zdají se figuru celkově popírat. Tato „neuchopitelnost“ tělesných rysů ve východních uměních, hraničící až se snahou o překonání fyzické podstaty těla, je dostatečně kompenzována zvýšeným důrazem na maximální účinek nad-

sazeného gesta a pohybu, vedoucího diváka k hledání skrytého sexuálního kontextu, neboť „erotický živel je potencionálně přítomen v každém umění a v každé době.“<sup>60</sup>

Tradice užívání obličejových masek za účelem získání alespoň minimální anonymity sahá v historii lidstva až do pravěku, kdy se šamani při rituálech připodobňovali zvířatům či duchům. V průběhu společenského vývoje se měnily podmínky a prostředí, kde se masky vyskytovaly, jejich deidentifikační funkce však zůstala. Tradice, negující historický pokrok, více méně zachovala jejich základní rysy a významy v rámci jednotlivých kultur. Výhod všeobecné znalosti, spojených s možností cílené antiiluzivnosti, posléze využila dramatická umění, protože „už pouhá přítomnost masky v divadle znamená, že jde o divadlo stylizované. Divadelní kostým a obličejová maska stále divákovi připomínaly, že je v divadle, že jde o hru a nikoliv o snahu napodobit realitu života.“<sup>61</sup> Komická samoučelnost masky přestala být žádoucí v momentě, kdy se autoři obrátili k popisu niterných stavů psychicky kolísavého jedince. Zvýšený důraz na mimickou expresi ve snaze o co možná nejbližší připodobnění charakteru vedla čínské umělce k upřednostňování malovaného make-upu přímo na aktérově tváři. Umění výměny masky během představení (viz kap. 1.2.3) – tedy umožnění vývoje ztvárňovanému charakteru – činilo čínské postavy zdaleka lidštějšími v porovnání např. s fixovanými typy italského dramatu.

## Dovednosti herce

Herectví lze chápat jako zobrazování vnějších příznaků emocí, korigované rozumem. K dosažení maximální působnosti sloužilo obdivuhodné množství psychofyzických schopností (neustále tříbených pravidelným tréninkem), napomáhajících herci nejen k ovládnutí těla, ale i k hlubokému mentálnímu pochopení – hraničícímu až se splynutím – se ztvárňovaným charakterem. Takovýto postup dopomáhal snadnějšímu modelování aktérově tváře, neboť pouze oduševnělý mimický výraz nachází souznění u diváka. Stupně obtížnosti rozvinutých schopností divadelního profesionála různých kultur, přímo závislých na tradičních podmínkách, nelze navzájem porovnávat. Nicméně dle Kalvodové<sup>62</sup> lze profesionální rozsah dovedností čínského operního herce v západních relacích přirovnat pouze k rozpětí uměleckého rejstříku prvotřídního broadwayského muzikálového aktéra anebo k hypotetické představě činoherce, baletního umělce a zpěváka v jedné osobě. Každý pohyb, každé gesto neoddělitelně doprovází zvuk a grafická trajektorie, symbolicky zdůrazňující sebemenší hnutí hercova těla ve zdánlivě zpomaleném čase, což umožňuje tanečnickovi sledovat probíhající změny

<sup>60</sup> KRATOCHVÍL, K., pozn. 54, s. 270.

<sup>61</sup> J. Copeau in KRATOCHVÍL, K., pozn. 54, s. 255.

<sup>62</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 3, s. 206.

vlastního pohybu. Herec sám se v určitém okamžiku stává svým vlastním pozorovatelem, tudíž „je akce pozorována zároveň s prováděním.“<sup>63</sup>

„Je naprosto průkazné, že když si dáte masku, ruce dostávají tvar obličeje.“<sup>64</sup> Proto v divadlech, využívajících obličejových masek, gesto nabývá zvláštní důležitosti. Masky totiž mlčí, nemluví-li tělo. A herecké tělo bylo pravidelným každodenním výcvikem procvičováno téměř až na hranice lidských možností. Pro cenzurou omezené literárně-dramatické žánry představoval široký rejstřík demonstrováných fyzických schopností náhradu za stagnující (v důsledku pronásledování a restrikcí) složku mluvenou či zpívanou. V komedii dell'arte se ve velké míře uplatňovaly společenské tance, zatímco pohybové techniky pekingských tanečníků vycházely z tradičních bojových umění („wu-šu“), souvisejících s náboženskými filosofiemi a jogínskou meditací. Odtud tedy pramenila vznešená elegance, provázející čínské aktéry od nejprostších pohybů prstů jedné ruky až po nejnáročnější akrobatická čísla. V porovnání s ohromujícími bojovými scénami, při nichž se soupeři stěží navzájem dotýkají, se mohou zdát zbraně italského jeviště pouhou povrchní okrasou.

## Představení

Všeobecným požadavkem na různé formy představení hudebně-dramatických druhů, bez ohledu na rozdílnost časových i prostorových podmínek, vždy neoddiskutovatelně byla maximální srozumitelnost a umělecký účinek. Hlavní složkou hudebně-narativních žánrů se stala herecká akce, jež alespoň vzdáleně navazovala na lidovou tradici pouličního umění tržnice a karnevalu. Všestranný herec totiž v totálním divadle syntetizujícího charakteru ovládal zároveň umění akrobatické, žonglérské, taneční, pěvecké, mimické a činoherní. Zvládnutí vysokých požadavků, kladených na protagonisty hlavních rolí, činil aktuální herecký výkon těžiskem celého představení. Komedijní úlohu zanniho by bylo možno přirovnat k pozdějšímu působení charakteru t'ing na čínském jevišti. Naopak hlavním rolím vážného šenga a tan se poněkud blížila romantickým patosem modifikovaná, soucit vyvolávající francouzská verze zhrzeného harlekýna

V klasickém schématu různých žánrů, obvykle děleném na 3–4 dějství o libovolném počtu scén (v pekingské opeře výrazně propojených prostřednictvím jednotícího metra a rýmu), můžeme nalézt pod pochopitelně odlišnými názvy překvapivě podobné prvky či postupy: čínskému dodatkovému obrazu „sie-c“ v současnosti zhruba odpovídá evropský prolog, oficiálně zahajující herecké představení. Kodifikované znakové vzorce lidského jednání „čcheng-š'“, nesoucí stopy výrazné stylizace, lze nepochybně srovnávat s drobnými,

<sup>63</sup> J. Grotowski in KALVODOVÁ, D., pozn. 3, s. 22.

<sup>64</sup> J. Copeau in KRATOCHVÍL, K., pozn. 54, s. 255.

italskými scénkami lazzi,<sup>65</sup> vycházejícími z komických situací všedního života. V obou případech záleželo pouze na umělcově schopnosti vložit do zděděných frází vlastní zkušenosti a strhující osobitost, pomocí níž by oživil naučený a mnohdy zastaralý herecký model. Funkci mezihry mohly v obou případech plnit krátké improvizované klauniády. Obvyklý závěr, vytvářející uspokojující vyvrcholení celého představení, tvořilo ohromující a efektní finále. Evropské obecenstvo, uvyklé na neustále se odvíjející děj a neseznámené s pozoruhodnou časoprostorovou kategorií tradičních dálněvýchodních umění, pracující s mnohoznačným a významuplným pojetím prázdnoty, ticha či pauzy (v podmínkách čínského si-čchü zastoupených smysluplnou, statickou pózou liang-siang) by s největší pravděpodobností nechápalo bohatou symboliku minimálních prostředků.

## Hudba, nástroje

Hudba v hudebních divadlech samozřejmě představuje velice důležitou složku, ovšem její specifické funkce se poněkud odlišují v závislosti na tradičním chápání dramatu a celkovém uspořádání stavebních prvků. V pekingské a wagnerovské opeře vytvářela hudba základní stavební konstrukci celého představení, zatímco pro komedii dell'arte, založenou na mluveném projevu, představoval hudební doprovod pouhý nadstandardní doplněk. Čínské divadlo si zachovalo originální syntetičnost jevištního výrazu, jež se projevovala naprostou neodlučitelností jednotlivých složek projevu. Právě z důvodu absolutní synchronizace mimické a pohybové techniky s tempem a rytmem hudební složky nedošlo ve východních literárně-dramatických formách k žánrovému rozdělení na divadlo tance (balet), zpěvu (opera) a slova (činohra). Všudypřítomné rytmy v pekingské opeře podléhal nejen umělecký zpěv (např. speciálně školený mužský falzet) bohatý na složité koloratury, ale i mluvená řeč – v tomto případě se jednalo spíše o intonovanou recitaci. S obdobným pojetím se setkáváme i ve wagnerovské opeře, kde účinkují pouze zpěváci specializovaní na produkci konkrétního skladatele. Naopak komedie dell'arte v tomto bodě tvořila naprostý protiklad k pěvecky vyjatým typům opery, neboť se zde používalo jedině přirozených hlasů. V porovnání s operou by dále mohl být italskému dramatu dell'arte vyčítán naprostý nedostatek integrace (ve smyslu organického propojení písní s dramatickým textem), jenž se projevoval neschopností posunu děje ve zpěvných částech, obvyklém pro čínské hudební divadlo. Přes zřejmou rozdílnost hudebních systémů si lze povšimnout některých prvků, které hudební divadla navzájem

---

<sup>65</sup> Lazzi v italské komedii představovala jakési polotovary či prefabrikáty mluvené nebo hrané povahy, používané coby záchranné prostředky pro případ neschopnosti hbité improvizace. Náměty většinou čerpala z běžného života a jejich vložením se vlastní improvizace rozdělila na řadu menších výstupů, které zvládli i méně talentovaní či zkušení herci.

sblíží. Jedná se o nezpochybnitelnou návaznost na lidové tradice a starší literárně-dramatické formy, pevné propojení s prózou či poesíí a především obdobnost kompozičních postupů, jež spočívají v připojování nových textů k obecně známým melodiím, popř. k osvědčeným melodicko-rytmickým modům.

Rozdílnost tradičního evropského a čínského instrumentáře snad netřeba příliš zdůrazňovat. Nástroje orchestru se logicky dělí na dechové, smyčcové a bicí, avšak jejich úloha se mění v závislosti na druhu hudebního dramatu. Zatímco v evropských hudebních dílech dominují melodické fráze tklivých smyčců, ve východním umění je kladen důraz na neobvykle silnou skupinu bicích nástrojů, jejichž tempo-rytmické frázování v podstatě řídí tempo a směr celého představení. Skupina dechových instrumentů dokreslovala jemné hudební melodie. Rozdělení čínského instrumentáře na pět skupin dle výrobního materiálu navíc napovídá o vlivu tradičního učení o Pěti prvcích. V rané komedii dell'arte se herci sami instrumentálně doprovázeli, ve wagnerovské opeře, ve snaze o ohromující účín, postupně zbytněly veškeré složky představení – zavedení stálého divadelního orchestru umístěného v orchestřišti nevyjímaje. Instrumentální doprovod k jednání čínských herců už od počátku doprovázela malá skupina profesionálních hudebníků, vedená hráčem na bicí nástroj danpigu a bau z wu-čang sekce, která se postupem času rozrůstala (především vlivem Mej Lanfangových reforem v 30. letech 20. století, čímž bylo dosaženo podobného efektu jako v italské komedii na francouzském území – tj. zvýšení atraktivity). Stálý, ovšem velkolepý orchestr působil později ve francouzské variantě komedie dell'arte a především ve wagnerovské opeře. Zde se běžně setkáváme se sborem, účinkujícím na pódiu, zatímco v čínském divadle jsou sborové hlasy pouze ojediněle využity coby součást orchestru. Umístění hudebního doprovodného tělesa se v průběhu času měnilo a nakonec ustálilo: orchestr se nenacházel po okrajích jeviště, nýbrž v orchestřišti.

## Náměty

Nosným materiálem námětů se stávala „*témata, která v podobných podmínkách mohla být postavena, aniž by vzbuzovala nějaké podezření, byla ze soukromého života rodiny bez místa a času: toto byl svět, kterému charakteristické kostýmy a masky propůjčovaly smysl absolutní neskutečnosti.*“<sup>66</sup> Takového účínu v pekingské opeře dosahovala práce s plochým pojetím času (viz kap. 1.1.7), vycházejícím z taoistické a buddhistické filosofie. Divákům se takto představoval nereálný svět, který žil svým vlastním nezávislým životem, v odlišné době podléhající dramatickým – a tedy svébytným – konvencím. Přes veškerou snahu o nepolapi-

<sup>66</sup> G. Calendoli in KRATOCHVÍL, K., pozn. 54, s. 144.



telnou neidentifikovatelnost však nelze tvrdit, že by se nejednalo o formy zpracovávající aktuální společenské problémy a otázky. Pod zástěrkou historických či mytologických dějů (mimo reálný čas a prostor – „*in illo tempore*“<sup>67</sup>), čerpajících z tradiční lidové slovesnosti, se totiž mnohdy skrývala poměrně břitká sociálně-politická kritika, k níž se zpravidla uchylují příslušníci utlačovaných národů (Italové vs. Španělé, Číňané vs. Mongolové) či obyvatelé absolutistických států (Francie před Velkou revolucí, čínské císařství). Přesto nelze pekingskou operu ani evropské umělecké žánry považovat za divadla otevřeně politická. Čínská opera zpracovávala především rozsáhlé bájeslovné látky, kde často docházelo ke konfliktu etiky a citu. Díky silnému vlivu eticko-teologických filosofí se zde nesetkáme s prvky třídního antagonismu, oblíbenými v západní kultuře. Konečné harmonické rozuzlení (neznašená nutně šťastný konec) v duchu konfuciánské morálky přinášelo hodnotné mravní poučení. Stejný cíl si vytкло i poněkud komičtější italské divadlo, jak tomu nasvědčuje i vžitě heslo: „*Castigat rigendo mores*“ („Kárat mravy smíchem“), ačkoliv požívalo prostředků lidově nevybíravých až vulgárních.

Pekingskou operu a italskou komedii sblízuje podobný pohled na originalitu a postoj umělce k dílu: texty, zpracovávající všeobecně známé náměty (tzv. „putující témata“), se zprvu předávaly pouze ústně – odtud pramení převládající anonymní charakter, který porušily až zásahy významných hereckých osobností a literárních kapacit. V hudebních divadlech se setkáme s prvky tragiky i komiky, jejich poměr kolísá v závislosti na území a národnostní mentalitě. Zatímco tragédie (převažující v „*t'ing-si*) staví na neustávající a překvapující akci, děj komediálních žánrů (divadlo *dell'arte*), zabývající se zpytováním lidské povahy, představuje množství obehrávaných klišé. Mezi oblíbená situační klišé patřilo nedorozumění, narůstající do absurdních rozměrů, a vědomá přetvářka, vybízející k dvojrolím. Tento prvek nalezneme v evropských operetách (tzv. „kalhotkové role“) i v čínském hudebním dramatu – např. Legenda o Mulan (dívka převlečená za vojáka dopomůže čínské armádě k vítězství nad nepřátelskými Huny).

---

<sup>67</sup> ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu. Archetypy a opakování*. 1. vyd. Překlad Eva Streibingerová. Praha: ISE, 1993. 102 s. Oikúmené. ISBN 80-852-4151-X. S. 41.

## Závěr

Po předchozím přiblížení a zhodnocení žánru pekingské opery můžeme potvrdit, že hudebně dramatická díla Číny vycházejí ze specifického konglomerátu tří hlavních čínských nábožensko-filosofických systémů, původních i importovaných. Indická nauka buddhismu byla Číňany tak dobře přijata především z důvodu vysoké podobnosti, původně dokonce mylného ztotožnění, s taoismem. Z buddhismu opera čerpala z hlediska námětů, z taoismu, navazujícího na prastarou tradici šamanismu, učení o Pěti prvcích a učení o čchi, převzala náboženský panteon a speciální praktiky, konfucianismus ji obohatil o všeobecně uznávaný etický aspekt. Takřka dokonalou fúzi díky vzájemnému synkretismu nábožensko-filosofických prvků jsme mohli sledovat na příkladu charakteristické opery „Cesta na Západ“, kde již nebylo možné s naprostou jistotou určit původní myšlenkový zdroj.

Porovnání s evropskými hudebními divadly a vysoká míra shody mohou vést k myšlence, že syntetické hudebně-dramatické žánry, coby výsledky vrcholného spojení rozmanitých, kulturně podmíněných uměleckých oborů, odrážejí univerzální antropologickou touhu po dokonalém uměleckém vyjádření.

## Seznam použitých zdrojů

- BIRRELL, Anne. *Čínské mýty*. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2006. Bájná minulost. ISBN 80-730-9379-0.
- ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu. Archetypy a opakování*. 1. vyd. Překlad Eva Streibingerová. Praha: ISE, 1993. 102 s. Oikúmené. ISBN 80-852-4151-X.
- FLEMMER, Walter. *Stará Čína*. 1. vyd. Plzeň: Fraus, 2007. 48 s. Co-jak-proč. ISBN 978-80-7238-497-6.
- GUTER, Josef. *Bohové a symboly staré Číny. Slovník čínské mytologie*. 1. vyd. Praha: Brána, 2005. 217 s. ISBN 80-724-3263-X.
- HRDLIČKOVÁ, Věna. *Moudrost staré Číny*. 1. vyd. Praha: Portál, 2002. 151 s. ISBN 80-717-8651-9.
- HOUBLER, Thomas a Dorothy HOUBLER. *Konfucianismus*. Překlad Petra Jeřábková. 1. vyd. Praha: Lidové noviny, 1997. 129 s. Světová náboženství (Lidové noviny). ISBN 80-710-6190-5.
- CHENG, Anne. *Dějiny čínského myšlení*. 1. vyd. Praha: DrahmaGaia, 2006. 688 s. ISBN 80-866-8552-7.
- JANSEN, Johannes. *Opera*. 1. vyd.. Překlad Pavel Mašarák. Brno: Computer Press, 2004. 192 s. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0282-3.
- KALVODOVÁ, Dana. *Čínské divadlo*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1992. 292 s. ISBN 80-703-8233-3.
- KALVODOVÁ, Dana. *Divadelní kultura Číny I*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980. 165 s.
- KALVODOVÁ, Dana. *Divadelní kultura Číny II*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. 200s.
- KALVODOVÁ, Dana. *Kchung Šang-ženüv Vějíř s broskvovými květy: Kapitoly ke studiu mingského dramatu*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1993. 154 s. Acta Universitatis Carolinae, 140 (1991).
- KALWEIT, Holger. *Platonská kniha mrtvých: Eros, energie duše a život po životě*. 1. vyd. Praha: Eminent, 2006. 154 s. ISBN 80-7281-212-2.
- KEENE, Michael. *Světová náboženství*. Překlad Dušan Zbavitel. Praha: Knižní klub, 2003. 192 s. ISBN 80-242-0983-7.

- KRÁL, Oldřich. *Čínská filosofie. Pohled z dějin*. 1. vyd. Lásenice: Maxima, 2005. 373 s. ISBN 80-901-3338-X.
- KRÁL, Oldřich a Jaromír STŘELEČEK. *Úvod do čínské filosofie. Historie a texty. I. Čínská filosofie do příchodu buddhismu*. Praha: Universita Karlova, 1971. 175 s.
- KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. 584s.
- LAO-C'. *Tao te ťing: O tajemství hlubším než hlubina sama*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2005. 103 s. ISBN 80-736-3011-7.
- LI, Čchao-Wej. *Dcera dračího krále*. 1. vyd. Překlad Dana Šťovíčková. Praha: Artia, 1971. 55s. Šňůra perel.
- LIŠČÁK, Vladimír. *Čína*. 1. vyd. Praha: Libri, 2002. 223 s. Stručná historie států, sv. 2. ISBN 80-727-7109-4.
- LITTLETON, Scott C. *Moudrost východu. Hinduismus, buddhismus, konfucianismus, taoismus, šintoismus*. Vyd. 1. Překlad Jana Pacnerová. Praha: Knižní klub, 1998. 176 s. ISBN 80-717-6646-1.
- LOPEZ, Donald S. *Příběh buddhismu. Průvodce dějinami buddhismu a jeho učením*. 1. vyd. Překlad Lenka Borecká. Brno: Barrister, 2003. 253 s. ISBN 80-865-9854-3.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky*. 1. vyd. Překlad Jan Halák. Praha : Togga, 2011. 81 s. ISBN 978-80-87258-72-9.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. 1. vyd. Překlad Kateřina Gajdošová. Praha: OIKOYMENH, 2008. 79 s. ISBN 978-80-7298-287-5.
- MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. 1. vyd. Překlad Miroslav Srnka. Praha: Lidové noviny, 2000. 611 s. ISBN 80-710-6238-3.
- NAVRÁTIL, Jiří. *Uvedení do zenu*. 2. vyd. Praha: Avatar, 2004. 223 s. ISBN 80-858-6258-1.
- OLING, Bert a Heinz WALLISCH. *Encyklopedie hudebních nástrojů*. 1. vyd. Překlad Jiřina Holeňová. Čestlice: Rebo, 2004. 256 s. ISBN 80-723-4289-4.
- PODZIMEK, Michal. *Dějiny filosofie náboženství*. 1. vyd. Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2007. ISBN 978-80-7372-171-8.
- PRŮŠEK, Jaroslav. *Podivuhodné příběhy z čínských tržišť a bazarů*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1991. 333 s. ISBN 80-207-0318-7.
- RITSKES, Rients. *Zen manažer. Dostatek času, řešení konfliktů, umění boje, komplimenty, učení, flexibilita*. 1. vyd. Bratislava: Eugenika, 2003. 131 s. ISBN 80-89115-13-6.
- SLOUKOVÁ, Danica. *Sešity k dějinám filosofie. VIII/1. Filosofie 20. století*. Vyd. 1. Praha: Oeconomica, 2003. 156 s. ISBN 80-245-0475-8.

SMOLKA, Jaroslav a kol. *Malá encyklopedie hudby*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1983. 740 s. ISBN 02-184-83.

ŠNEJERSON, Grigorij Michajlovič. *Hudební umění Číny*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 251 s.

TROJAN, Jan. *Dějiny opery. Tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2001. 482 s. ISBN 80-7185-348-8.

VÁLEK, Libor. *Buddhismus. Uvedení do praxe*. 1. vyd. Praha: Dharma, 1995. 69 s. ISBN 80-901-9700-0.

VINOGRADOFF, Michel. *Yi Jing. Běh osudu*. 1. vyd. Bratislava: Pagoda s.r.o., 2007. 632 s. ISBN 978-80-969698-0-7.

VOSTRÝ, Jaroslav. Herec mezi rolí a vlastní tělesnou přítomností. *Časopis Disk* [online] roč. 2010, č. 6. [vid. 17. 4. 2015] Dostupné z: <http://edicedisk.amu.cz/cs/archiv/rocnik-2010/disk-32/herec-mezi-rol-i-a-vlastni-telesnou-pritomnosti?searchterm=platon>

WERNER, Karel. *Náboženské tradice Asie. Od Indie po Japonsko : s přihlédnutím k Přednímu východu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2002. 711 s. Religionistika, sv. 5. ISBN 80-210-2978-1.

WONG, Eva. *Taoismus. Podrobný úvod do dějin čínské duchovní tradice a filozofie*. 1. vyd. Překlad Viktor Faktor. Praha: Pragma, 1997. 256 s. ISBN 80-720-5173-3.

WU, Čeng-En. *Opičí král. Vyprávění o putování na západ*. 2. vyd. Přeložila Zdenka Heřmanová. Praha: Albatros, 1997. 371 s. ISBN 80-000-0567-0.

ZHUANGZI. *Vnitřní kapitoly*. 1. vyd. Přeložil Oldřich Král. Praha: Odeon, 1992. 115 s. Světová četba, sv. 578. ISBN 8020703616.

Farewell My Concubine [film]. Režie KAIGE Chen. Čína, 1993.

Red Cliff 1, 2. [film]. Režie WOO John. Čína, 2008.

Lan Ling Wang 1 – 46. [film]. Režie CHUNG Shu Kai, ZHOU Xiao Peng. Čína, 2013.

*Carl Gustav Jung* [online]. [vid. 16. 4. 2015]. Dostupné z: <http://jung.sneznik.cz/iting.htm>

*China Travel* [online]. [vid. 13. 11. 2011]. Dostupné z:

<http://www.chinatravel.com/facts/chinese-culture-and-history/chinese-arts/chinese-opera/>

*Chinese Opera* [online]. [vid. 13. 11. 2011]. Dostupné z:

<http://www.chinaopera.net/english/Chinese-Opera-Pictures/>

*Opera Music Video Station* [online]. [vid. 15. 3. 2012]. Dostupné z:

<http://operamusicvideostation.com/opera-chinese/>

*Paul and Bernice Noll Website* [online]. [vid. 13. 3. 2012]. Dostupné z:

<http://www.paulnoll.com/China/Opera/>

*Roberto Delpiano's website* [online]. [vid. 24. 11. 2011]. Dostupné z:

<http://www.delpiano.com/carnival/html/commedia.html>

*Shane Arts* [online]. [vid. 17. 7. 2011]. Dostupné z:

<http://shane-arts.com/commedia-history.htm>

*ThinkQuest Library* [online]. [vid. 19. 3. 2011]. Dostupné z:

<http://library.thinkquest.org/03oct/01397/hisabt.html>

*WIKIPEDIE - otevřená encyklopedie* [online]. [vid. 10. 12. 2014]. Dostupné z:

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Kóan>

*WIKIPEDIE - otevřená encyklopedie* [online]. [15. 4. 2015]. Dostupné z:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Sun\\_Wukong](http://en.wikipedia.org/wiki/Sun_Wukong)

*Zheng - Tradiční čínská medicína* [online]. [vid. 30. 4. 2015]. Dostupné z:

<http://www.zheng.cz/Jin-a-jang.html>

## Seznam příloh

- Obr. 1 Lao-šeng
- Obr. 2 Lao-šeng s černým vousem
- Obr. 3 Siao-šeng s líčením su-lien
- Obr. 4 Siao-šeng s vějířem
- Obr. 5 Wu-šeng s mečem
- Obr. 6 Wu-šeng s kopím
- Obr. 7 Mei Lanfang v roli tan
- Obr. 8 Čching-i-tan s ja-chuang
- Obr. 9 Mužská róba
- Obr. 10 Ženský mang
- Obr. 11 Ženská nebojová obuv
- Obr. 12 Kchao
- Obr. 13 Vojenská obuv ženských postav
- Obr. 14 Wu-tan s mečem
- Obr. 15 Wu-tan s péry na zádech
- Obr. 16 Ťing s červenou tváří
- Obr. 17 Ťing s bílou tváří
- Obr. 18 Čchou s vousy
- Obr. 19 Čchou
- Obr. 20 Čchou-tan
- Obr. 21 Tan s kapesníkem
- Obr. 22 Práce tan s vodními rukávy
- Obr. 23 Vodní rukávy u ženských a mužských rolí
- Obr. 24 Bazzi na scéně

- Obr. 25 Póza bazzi s kopím
- Obr. 26 Tanzi na scéně
- Obr. 27 Červená maska
- Obr. 28 Černá maska
- Obr. 29 Zelená maska
- Obr. 30 Modrá maska
- Obr. 31 Žlutá maska
- Obr. 32 Bílá maska
- Obr. 33 Dekorativní líčení lien-pu
- Obr. 34 Wu-šeng v roli Opičího krále
- Obr. 35 Scéna z Cesty na Západ
- Obr. 36 Operní scéna
- Obr. 37 Pokrývky hlavy
- Obr. 38 Letní palác
- Obr. 39 Pantalon
- Obr. 40 Diagram Jin Jang
- Obr. 41 Il Capitano
- Obr. 42 Il dottore
- Obr. 43 Innamorato
- Obr. 44 Innamorata
- Obr. 45 Harlekýn



## Přílohy



*Obrázek 1: Lao-šeng*



*Obrázek 2: Lao-šeng s černým  
vousem*



*Obrázek 3: Siao-šeng s charakteristickým  
líčením su-lien*



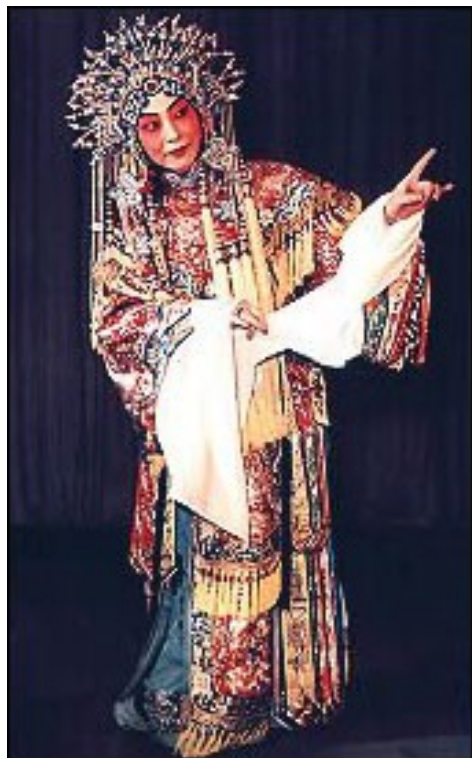
*Obrázek 4: Siao-šeng ve studentské  
čapce s vějířem*



*Obrázek 5: Mužský bojovný typ  
wu-šeng s mečem*



*Obrázek 6: Wu-šeng s kopím a  
charakteristickým plátěným obutím  
bojových postav s kothurnovitou  
podrážkou, zvaným chou-ti-süe*



*Obrázek 7: Role tan v podání Mei  
Lanfanga, který internacionálně  
proslavil pekingskou operu*



*Obrázek 8: Odlišné kostýmy rolí tan vypovídají o  
rozdílném sociálním statutu - urozená čching-i-  
tan (vlevo) a služebná ja-chuang*



*Obrázek 9: Mužská róba*



*Obrázek 10: Ženský mang pro císařovny a nejvýše postavené ženy*



*Obrázek 11: Boty ženských nebojových postav ze sukna s nízkou podrážkou a střapci*



*Obrázek 12: Kchao - oděv ženské válečnice, zahrnující prapory na zádech pro upřesnění sociálního statutu a efektivní ztížení pohybu*



*Obrázek 13: Obuv ženských válečných postav bez kothurnovité podrážky*



*Obrázek 14: Ženský bojový typ - wu-tan - s mečem*



*Obrázek 15: O vysokém statutu ženského válečného typu informují dlouhá péra, připevněná k zadům*



*Obrázek 16: Ťing mívá impozantní kostým, červená tvář značí kladný charakter*



*Obrázek 17: Záporný charakter postavy Ťing symbolizuje bílá tvář*



*Obrázek 18: Čchou s krátkými vousy*



*Obrázek 19: Komickou roli čchou charakterizuje bílý obrazec kolem nosu*



*Obrázek 20: Čchou-tan má na rozdíl od mužského typu velice decentní líčení*



*Obrázek 21: Stylizované pohyby s kapesníkem, nesoucí bohatou symboliku, ovládají mužské i ženské role (zde tan)*



*Obrázek 22: Práce ženské role s vodními rukávy, oděné do modré tuniky, částečně překrývající dlouhou spodní sukni*



*Obrázek 23: S efekty vodních rukávů pracují ženské i mužské role (zde kuej-men-tan a siao-šeng)*



*Obrázek 24: Bazzi - bojové techniky se zbraněmi v kombinaci s akrobatickými prvky*



*Obrázek 25: Bazzi - bojová póza s kopím*



*Obrázek 26: Tanzi - akrobatické techniky beze zbraní*



*Obrázek 27: Červená barva na tváři věrného generála Guang Yu z her o Třech královstvích*



*Obrázek 28: Černá tvář hrdého a váženého generála Zhang Fei ze Tří království*



*Obrázek 29: Třídílná zelená maska vznětlivého generála Zheg Wun z opery O zeleném draku*



*Obrázek 30: Modrá maska ukrutného generála Sia Houdon ze Tří království*





*Obrázek 31: Ambiciózní, vychytralý generál Tu Xiungsun se speciálními schopnostmi*



*Obrázek 32: Mocný a krutý ministr Cao Cao ze Tří království*



*Obrázek 33: Dekorativní líčení lien-pu (též su-lien) pro vážné typy šeng a tan, podtrhující přirozenou krásu herecké tváře*



*Obrázek 34: Wu-šeng v roli Opičího krále z opery Cesta na Západ*



*Obrázek 35: Opičího krále obvykle doprovází komická postava prasete*



*Obrázek 36: Na tradičně prázdné scéně (zde obohacené červeným nábytkem) vystupují hlavní postavy a čtveřice osob long-tao, reprezentujících dav (v modrém)*



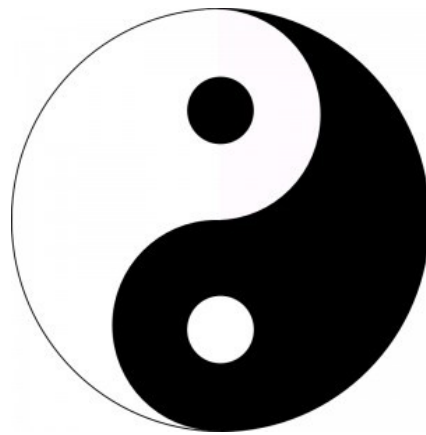
*Obrázek 37: Přehled pokrývek hlavy v zákulisí, které pomáhají určovat divákům pravou identitu a status charakteru*



*Obrázek 38: V areálu Letního paláce se nachází několik scén pro divadelní inscenace*



*Obrázek 39: Pantalon v  
typickém postoji*



*Obrázek 40: Diagram Jin-Jang*



*Obrázek 41: Il Capitano*



*Obrázek 42: Il dottore -  
pasivní komická postava*



*Obrázek 43:  
Innamorato*



*Obrázek 44: Innamorata*



*Obrázek 45:  
Harlekýn ve  
francouzském  
kostýmu*

### **Přílohy převzaty z:**

- Obr. 1–6, 9–26, 37 *ThinkQuest Library* [online]. [vid. 19. 3. 2011]. Dostupné z:  
<http://library.thinkquest.org/03oct/01397/hisabt.html>
- Obr. 7, 8 *Chinese Opera* [online]. [vid. 13. 11. 2011]. Dostupné z:  
<http://www.chinaopera.net/english/Chinese-Opera-Pictures/>
- Obr. 27–32 *Paul and Bernice Noll Website* [online]. [vid. 13. 3. 2012]. Dostupné z:  
<http://www.paulnoll.com/China/Opera/>
- Obr. 33, 35, 36 *China Travel* [online]. [vid. 13. 11. 2011]. Dostupné z:  
<http://www.chinatravel.com/facts/chinese-culture-and-history/chinese-arts/chinese-opera/>
- Obr. 34 *WIKIPEDIE - otevřená encyklopedie* [online]. [15. 4. 2015]. Dostupné z:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Sun\\_Wukong](http://en.wikipedia.org/wiki/Sun_Wukong)
- Obr. 38 *Opera Music Video Station* [online]. [vid. 15. 3. 2012]. Dostupné z:  
<http://operamusicvideostation.com/opera-chinese/>
- Obr. 39, 41, 43, 45 *Shane Arts* [online]. [vid. 17. 7. 2011]. Dostupné z:  
<http://shane-arts.com/commedia-history.htm>
- Obr. 40 *Zheng - Tradiční čínská medicína* [online]. [vid. 30. 4. 2015]. Dostupné z:  
<http://www.zheng.cz/Jin-a-jang.html>
- Obr. 41, 44 *Roberto Delpiano's website* [online]. [vid. 24. 11. 2011]. Dostupné z:  
<http://www.delpiano.com/carnival/html/commedia.html>