

Univerzita Hradec Králové  
Filozofická fakulta

# **Diplomová práce**

Univerzita Hradec Králové  
Filozofická fakulta  
Katedra filozofie a společenských věd

# **Hermeneutika nábožensko-filosofické symboliky obsažené v tradiční pekingské opeře Putování na Západ**

Diplomová práce

Autor: Karolína Součková  
Studijní program: N6101 Filozofie  
Studijní obor: Filozofie  
Forma studia: prezenční

Vedoucí práce: Mgr. Stanislav Myšička, Ph. D.

Hradec Králové, 2018



## Zadání diplomové práce

<b>Autor:</b>	<b>Karolína Součková, DiS.</b>
<b>Studium:</b>	F15NP0013
<b>Studijní program:</b>	N6101 Filozofie
<b>Studijní obor:</b>	Filozofie
<b>Název diplomové práce:</b>	<b>Hermeneutika nábožensko-filosofické symboliky obsažené v tradiční pekingské opeře Putování na Západ</b>
<b>Název diplomové práce AJ:</b>	Hermeneutics of the Religious-philosophical Symbolism Contained in the Traditional Beijing Opera Journey to the West

### **Cíl, metody, literatura, předpoklady:**

Bohatý repertoár symbolů nacházejících se v čínských operách lze podrobit hermeneutickému výkladu pouze na základě znalosti kulturně-historického kontextu. Objevuje se zde velice pestrá směsice symbolů, kterým lze přiřknout filosofický či religiózní charakter. Reflexe a výklad uměleckých prvků nám umožňují další pokrok ve snaze určit a definovat filosofickou i kulturní situaci, umožňující utváření a zachování tisíciletých tradic čínské společnosti. Cílem práce je dokázat na konkrétních případech, že převážná většina prvků pochází z nábožensko-filosofických systémů konfucianismu, taoismu či buddhismu, jež přesáhly hranice jednostranně zaměřených filosofických učení a staly se takzvaně základními stavebními kameny pro budování etických teorií či politických ideologií. Úvodní část se zabývá přiblížením kulturně-historických souvislostí, za nichž se pekingská opera a výše zmíněné systémy vyvíjely. Další oddíl se zaměřuje na konkrétní dílo Putování na Západ, vzniklé v období mingské dynastie. Poslední část se věnuje rozboru specifických symbolů obsažených v hudebně-dramatickém zpracování díla Putování na Západ a jejich pravděpodobnému zařazení k původnímu filosoficko-náboženskému systému, přičemž je nutné mít na paměti vzájemný synkretismus, znesnadňující jednoznačné určení původu.

GUTER, Josef. Bohové a symboly staré Číny. Slovník čínské mytologie. 1. vyd. Praha: Brána, 2005. 217 s. ISBN 80-724-3263-X. CHENG, Anne. Dějiny čínského myšlení. 1. vyd. Praha: DrahmaGaia, 2006. 688 s. ISBN 80-866-8552-7. 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. 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. LAO-C'. Tao te čing: O tajemství hlubším než hlubina sama. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2005. 103 s. ISBN 80-736-3011-7. 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.

**Garantující pracoviště:** Katedra filosofie a společenských věd,  
Filozofická fakulta

**Vedoucí práce:** Mgr. Stanislav Myšička, Ph.D.

**Oponent:** Mgr. Martin Paleček, Ph.D.

**Datum zadání závěrečné práce:** 15.5.2015

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala (pod vedením vedoucího diplomové práce) samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne 19. 4. 2018

## **Poděkování**

Zde bych chtěla vyjádřit své díky Mgr. Stanislavu Myšíčkovi, Ph. D. za podporu a podnětné připomínky při vedení diplomové práce.

Mé díky patří též MTh. Václavu Umlaufovi, Ph.D. za cenné rady v oblasti hermeneutiky.

## **Anotace**

SOUČKOVÁ, Karolína. *Hermeneutika nábožensko-filosofické symboliky obsažené v tradiční pekingské opeře Putování na Západ*. Hradec Králové: Filozofické fakulta, Univerzita Hradec Králové, 2018, 103 s. Diplomová práce.

Bohatý repertoár symbolů nacházejících se v pekingské opeře Putování na Západ lze podrobit hermeneutickému výkladu pouze na základě znalosti kulturně-historického kontextu. Objevuje se zde velice pestrá směsice symbolů, kterým lze přiřknout filosofický či religiózní charakter. Reflexe a výklad uměleckých prvků nám umožňují další pokrok ve snaze určit a definovat filosofickou i kulturní situaci, umožňující utváření a zachování tisíciletých tradic čínské společnosti. Cílem práce je dokázat na konkrétních případech, že převážná většina prvků pochází z nábožensko-filosofických systémů konfucianismu, taoismu či buddhismu. Nicméně zde působily i vlivy historické, politické a společenské. V úvodní části jsou načrtnuty metody analytiků a teorie hermeneutických filosofů, jež použijeme při závěrečném rozboru. Další díl se zabývá přiblížením problematiky pekingské opery coby hudebně-dramatického žánru. Následující oddíl se zaměřuje na kulturně-historickou situaci mingské říše, v níž námi zkoumané dílo Putování na Západ vznikalo, a užitou symboliku. Poslední část se věnuje morfologickému a archetypálnímu rozboru opery Putování na Západ, dále pak hermeneutické interpretaci.

**Klíčová slova:** Čína, hermeneutika, interpretace, náboženství, pekingská opera, symbol

## **Annotation**

SOUČKOVÁ, Karolína. *Hermeneutics of the Religious-philosophical Symbolism Contained in the Traditional Beijing Opera Journey to the West*. Hradec Králové: Faculty of Arts, University of Hradec Králové, 2018, 103 pages. Master thesis.

There is a huge amount of symbols in the Beijing opera *Journey to the West* that can be hermeneutically interpreted only on the basis of knowledge of the cultural and historical context. There is a varied mixture of symbols that can be attributed to a philosophical or religious character. Reflection and interpretation of the artistic elements allow us to make further progress in trying to determine and define the philosophical and cultural situation that enables the formation and preservation of the thousand-year traditions of Chinese society. The aim of the thesis is to show on explicit cases that the majority of elements comes from religious-philosophical systems of Confucianism, Taoism, or Buddhism. Nevertheless, historical, political and social influences also existed here. The introductory part describes the methods of analysts and theory of hermeneutic philosophers that we will use in the final analysis. Another part deals with the approach of the Beijing opera as a musical-dramatic genre. The following section focuses on the culturally-historical situation of the Ming Empire, the period when the literary work *Journey to the West* was written, and its symbolism. The last part deals with the morphological and archetypal analysis of the *Journey to the West*, as well as with a hermeneutic interpretation.

**Keywords:** China, hermeneutics, interpretation, religion, Beijing opera, symbol

# Obsah

Úvod.....	9
1 Metodika a explikace užitých teorií.....	13
1.1 Morfologie a archetypy.....	13
1.1.1 Proppova morfologie.....	13
1.1.2 Typologie formou archetypů.....	15
1.2 Hermeneutická interpretace.....	17
1.2.1 Ricoeurova hermeneutika.....	18
1.2.2 Gadamerova hermeneutická filosofie.....	23
2 Pekingská opera.....	28
2.1 Historie čínské opery, formování pekingského stylu.....	28
2.2 Komponenty pekingské opery.....	31
2.2.1 Role.....	31
2.2.2 Kostým, obličejová maska.....	35
2.2.3 Dovednosti herce, průběh a prvky operního představení.....	37
2.2.4 Scéna, výprava, náměty.....	40
2.2.5 Hudba, nástroje.....	42
3 Kulturně-historické souvislosti: okolnosti vzniku Putování na Západ.....	44
3.1 Historická situace za dynastie Ming.....	44
3.2 Filosoficko-náboženské systémy v Ming.....	46
3.2.1 Neokonfucianismus.....	46
3.2.2 Taoismus.....	50
3.2.3 Buddhismus.....	53
3.2.4 Synkretismus.....	56
3.3 Umění v Ming.....	57
3.3.1 Formování charakteru opice v čínské kulturní tradici.....	59
3.4 Wu Čcheng-en.....	61
3.5 Putování na Západ, obecný výklad užitých symbolů.....	63
3.5.1 Hlavní postavy Putování na Západ.....	64
3.5.2 Stručný popis děje.....	67
4 Aplikace typologií a hermeneutických teorií.....	72
4.1 Funkce a archetypy v Putování na Západ.....	72
4.1.1 Morfologie Putování dle Proppa.....	72
4.1.2 Medovy archetypy.....	74
4.2 Hermeneutický rozbor.....	77



4.2.1 Interpretace prostřednictvím opakovaného čtení či nazírání.....	80
Závěr.....	91
Seznam použitých zdrojů a literatury.....	96
Přílohy.....	101

## Úvod

Za cíl práce jsme si vytyčili interpretaci symbolů a znaků, užívaných v literárním nebo scénickém zpracování díla *Putování na Západ*, v převažující míře vycházejících z reálné historie či filosofickou-náboženských učeních, působících na území císařské Číny. Pro zvýšení srozumitelnosti a přehlednosti jsme umístili před kapitoly, pojednávající o kulturně-historických podmínkách pekingské opery a situaci, podmiňující vznik čínského románu *Putování na Západ*, metodicko-teoretickou část, jejichž prvky průběžně užitjeme a následně jich zúročíme při konečném rozboru. Nastíníme zde strukturální teorii ruského lingvisty V. J. Proppa, typologii archetypických obrazů českého esoterika V. Meda a konečně principy literární hermeneutiky evropských filosofů H.-G. Gadamera a P. Ricoeura, které zacházejí za vymezenou problematiku již zmíněné strukturální analýzy, jež nepřekračuje hranice samotného textu. Průběžné odkazy, pojednávající o konkrétní situaci v rámci děje, vztahujeme k nejuplnějšimu anglickému překladu *Putování na Západ* od A. C. Yuho z roku 1984, pokud není uvedeno jinak.<sup>1</sup>

Symbolika hudebně-dramatického žánru pekingské opery představuje sama o sobě obsáhlou tematiku, vykládanou v mnoha čínských i nečínských studiích. K porozumění pevné typologii charakterů, symbolickým významům užitých barev, specifickému užití jevištních rekvizit a znakové podstatě konvencionalizovaných behaviorálních vzorců přispívá orientace a znalost čínských tradic a zvyků. Pro deskripci charakteristických rysů orientálního, hudebně-dramatického žánru pekingské opery budeme ve druhém oddílu čerpat především z děl české sinoložky a teatroložky Dany Kalvodové.

Charakteristice mingského období v dějinách císařské Číny – společenským, kulturním a ideologickým okolnostem spolu s životními osudy autora Wu Čcheng-ena a jeho rozsáhlého románu *Putování na Západ* – se budeme věnovat v díle třetím. Při líčení historických okolností budeme vycházet z prací amerických autorů J. K. Fairbanka, F. W. Moteho a T. Brooka, v oblasti religionistiky užíváme děl českého sinologa a překladatele O. Krále či francouzské sinoložky A. Cheng.

Výrazná stereotypie uvnitř díla *Putování na Západ* svádí ke strukturálním rozborům, v hojně míře prováděným v souvislosti s dramatickým uměním, aktualizujícím divákovu pozornost a kulturně podmíněnou schopnost dekódovat typizované znaky. Aplikaci Proppových struktur a Medova diagramu archetypů na obsah námi zkoumaného

---

<sup>1</sup> WU, Cheng'en a Anthony C. YU. *Journey to the West*. [online] Chicago: The University of Chicago Press, 1984 [cit. 5. 9. 2017]. Dostupné z: [http://uploads.worldlibrary.org/uploads/pdf/20130423231440the\\_journey\\_to\\_the\\_west\\_pdf.pdf](http://uploads.worldlibrary.org/uploads/pdf/20130423231440the_journey_to_the_west_pdf.pdf)

díla provedeme v závěrečné kapitole. Typologickou analýzu dále rozšíříme o hermeneutické vývody, jež mají upozornit na konkrétní principy propojení konfigurace autonomního textového světa s předfigurativními strukturami za vzniku diváckého porozumění a ojedinělého estetického prožitku.

Jak již bylo výše naznačeno, v práci si neklademe za cíl pouze analyzovat stereotypické prvky, charakteristické pro žánr čínské opery prostřednictvím rozboru strukturálního, ale především – pomocí vyjasněných hermeneutických pojmů a principů – objasnit symbolické obsahy filosofického, náboženského, případně historického původu a jejich působení v rámci klasického čínské díla *Putování na Západ*. Tento literární spis, vzniklý v 16. stol. za vlády dynastie Ming (1368–1644) a přisuzovaný vzdělanci Wu Čcheng-enovi (1500–1582), je dnes řazen mezi čtyři nejvýznamnější čínské romány. Vyprávění popisuje čtená dobrodružství, podstoupená členy čínské buddhistické výpravy v průběhu poutě do Indie – kolébky buddhistického učení – za účelem transportu posvátných skript na území tchangské Číny. Hlavní a morálně vůdčí charakter zde představuje mnich Triptaka. Animální podobu dalších poutníků lze vysvětlit autorovým užitím alegorie, která vizualizuje karmické zatížení jednotlivců. Jedná se o lidově oblíbenou postavu Opičího krále – hravého, bojovného a sebestředného – samolibého a pokušení podléhajícího Čuníka, mlčenlivého, příležitostně bázlivého Písečného mnicha a pokorného, v koně metamorfovaného Dračího prince. Symboliku, obsaženou v románovém i dramatickém zpracování, dnes tradičně klademe do souvislosti převážně s buddhistickým učení.

Buddhismus po průniku na čínské území prošel významným procesem sinizace, jenž jej přiblížil domácím tradicím a praktikám nábožensko-filosofických směrů konfucianismu a taoismu. V díle nacházíme satirické prvky, vysmívající se nezřízenému a nekritickému obdivu k taoismu, obvykle překonanému dynamičtějším buddhismem. Na druhou stranu se zde pracuje s rozsáhlou taoistickou symbolikou – téměř jako by autorovým záměrem nebylo porovnávání jednotlivých učení, ale potenciál dřímající v jejich propojení. Sociální vztahy v čínských dílech obvykle podléhají konfuciánskému étosu, poslušnost jednomu náboženství a jeho autoritám (zde buddhismu) se jasně projevuje i ve vztazích mezi hlavními postavami *Putování*. Vysokou míru dobového synkretismu současní kulturní teoretici kvitují i v dalších mingských uměleckých dílech, přesto se mnozí badatelé přiklánějí k alegorickému výkladu *Putování na Západ*, označující

jej za „největší a nejslavnější ryze buddhistický román“<sup>2</sup>, inspirovaný *Sútrou srdce*<sup>3</sup>. *Sútra srdce* představuje jednu z posvátných buddhistických knih, favorizovaných především ve východní Asii. Je zde popisována cesta k osvícení a dokonalé moudrosti (*pradžnápáramitá*).<sup>4</sup>

Pouť na Západ může symbolizovat individuální cestu k osvícení (ve stejnojmenném románu explicitně vyjádřenou v kap. 1)<sup>5</sup> z toho důvodu, že ústřední náboženská mocnost příběhu – Buddha Amitábha neboli „Buddha bezhraničného světla“<sup>6</sup> – lokalizoval směrem na západ rajskou oblast, zvanou Čistá země. Nauka školy Čisté země vychází ze *Sútry o Čisté zemi*, v níž nevyhnutelnost lidského údělu – nevyvratitelnou osobním lidským úsilím – vyvažuje spásonosný akt Amitábhy, stvořivšího západní zemi pro reinkarnaci důsledných věřících. Znovuzrození v Čisté zemi (metaforicky označující očištěnou mysl) předchází následnému dosažení kýženého stadia nirvány.<sup>7</sup>

Chceme-li zmínit i jiné, nebuddhistické přístupy, vyznavači esoterických nauk (např. magického taoismu) považují Putování na Západ za dílo s významným vnitřním i vnějším sdělením, závažností a obsahem srovnatelným s křesťanskou Biblií, sumerským Eposem o Gilgamešovi či staroindickou Mahábháratou. Zatímco vnější popis vyprávění dle takových teorií pojednává o úžasných dobrodružstvích hlavních postav, vnitřní význam nese poselství o vnitřní kultivaci nižších úrovní já, o potenciálně dostupné možnosti probuzení či dosažení jednoty s nejvyšším Principem (jímž může být např. Tao).

Zaměříme-li pozornost na zdánlivě hlavní postavu opičáka Suna (hlavním charakterem se zdá z toho důvodu, že je po celou dobu neaktivnějším aktérem a celé vyprávění jasně dokumentuje postupnou proměnu jeho mysli), mnohé z nás napadne pojem *monkey mind*. Termín vychází z Buddhova výroku, jenž je umístěn v buddhistickém kánonu zvaném *Samjutta Nikája*:

„To, čemu se říká myšlení a mysl a vědomí, tak či onak vzniká a zaniká dnem i nocí; jako opice prolézající lesem uchopí jednu větev, pustí se a uchopí jinou.“<sup>8</sup>

<sup>2</sup> KRÁL, Oldřich, ed. *Základní texty východních náboženství III: čínský, japonský a korejský buddhismus*. 1. vyd. Překlad Jan Beran. Praha: Argo, 2011. 360 s. ISBN 978-80-257-0215-4. S. 268.

<sup>3</sup> *Sútra srdce* neboli „*Mahápradžnápáramita hrdaja sútra*“ v sanskrtu či „*Xinjing*“ v čínském překladu.

<sup>4</sup> KRÁL, O., pozn. 2, s. 29.

<sup>5</sup> WU, C. a A. C. YU, pozn. 1.

<sup>6</sup> CHENG, Anne. *Dějiny čínského myšlení*. 1. vyd. Praha: DrahmaGaia, 2006. 688 s. ISBN 80-866-8552-7. S. 379.

Buddha Amitábha je nejvýznamnější postavou školy Čisté země, rozšířené v zemích východní Asie.

<sup>7</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 379.

<sup>8</sup> *Samjutta Nikája*, vyd. Pali Text Society, sv. 2, s. 95 in CARRITHERS, Michael. *Buddha*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1994. 104 s. ISBN 80-207-0495-7. 72 s.

Dnes již transkulturní lingvistický termín, využívající animální analogie, poukazuje na nestálost, neukázněnost, neklid a nesoustředěnost běžné mysli.<sup>9</sup> Prvním pokusem o spoutání neklidných myšlenek (personifikovaných do postavy nezkrotné opice) v námi pojednávaném příběhu představuje svěrací obruč, nasazená a ovládaná naším mravním vědomím, zosobněným mnichem Tripitakou. Takový vnitřní význam přisuzují románu zastánci buddhistického výkladu, nicméně existují i jiné možnosti explikace (jak jsme naznačili výše) v závislosti na konkrétním percipientovi, podílejícím se na výstavbě fiktivního uměleckého světa spolu s činností autorovou. Osobní přínos diváka či čtenáře aktualizuje bytí uměleckého díla prostřednictvím estetického prožitku, jenž (jako každá jiná zkušenost) vede v ideálním případě k porozumění, osobitému výkladu a aplikaci – termínům užívaným v rámci Gadamerovy hermeneutické filosofie.

V práci jsou užívány metody kompilace v románu a opeře užívaných prvků a symbolů, komparace užitých znaků s jejich pravděpodobnými předlohami z oblasti historie, ideologie či – při porovnávání specifických prvků, užitých v operním zpracování *Putování na Západ* – se západními interpretačními teoriemi. Dále zde využijeme postupy analýzy a syntézy – např. při deskripci základních elementů pekingské opery nebo strukturálním rozboru jednání účinkujících hrdinů ve smyslu Proppovy morfologie (analýza), nebo jejich celkovém účinku na diváka (syntéza). Výklad duchovního směřování hlavních postav přiblížíme metodou analogie k archetypickým obrazům. Při závěrečné deskripci opakovaného čtení, aplikovaného na konkrétní epizodu, použijeme všechny výše zmíněné metody práce se zkoumaným materiálem. Co se týče čínské terminologie, užíváme zde zavedené české termíny a transkripce.

---

<sup>9</sup> LÉVY, André. *Chinese literature, ancient and classical*. 1. vyd. Překlad William H. Nienhauser. Bloomington: Indiana University Press, 2000. 168 s. ISBN 0-253-33656-2. S. 138.

# 1 Metodika a explikace užitých teorií

## 1.1 Morfologie a archetypy

V této kapitole pojednáme o Proppově typu strukturální analýzy, ačkoliv dle P. Ricoeura nedostačuje k popisu konfigurací uvnitř textu a svou topologií zcela popírá dynamický charakter narativního diskurzu. Nicméně můžeme strukturální rozbor považovat za východisko procesu interpretace, neboť v případě operního zpracování *Cesty na Západ* se jedná o hudebně-dramatické dílo orientálního původu, podléhající výrazně schématické typizaci, a tudíž analyzovatelné prostřednictvím redukujících typologií. Dále pojednáme o archetypech, které esoterik V. Medo vhodně uspořádal do kruhového diagramu, jenž nás přiblíží k problematice hermeneutického kruhu z pozice aktérů a jejich jednání.

### 1.1.1 Proppova morfologie

Výzkumu útvaru lidové pohádky se v minulosti věnoval ruský strukturalista Vladimír Jakovlevič Propp (1895–1970). Svoji morfologií se snažil dosáhnout uvědomělejšího pochopení fantazijně zpracované problematiky prostřednictvím účelné záměny použitých deskriptivních prvků za jejich srozumitelnější varianty. Propp ve své studii *Morfologie pohádky* došel k názoru, že útvar pohádky lze analyzovat na základě stálých veličin, jimiž jsou funkce jednajících postav.<sup>10</sup> Samotnou funkcí rozumějme aktivitu konající osoby, jež ji tímto způsobem vymezuje z hlediska činného významu pro rozvíjení děje. Posloupnost prvků (funkcí) bývá „přísně totožná, svoboda takových posloupností je omezena velice úzkými hranicemi, které můžeme přesně stanovit.“<sup>11</sup> Mnohotvárnost a pestrost příběhů zajišťuje poměrně velké množství aktivních postav, zatímco celkovou jednotu a opakovatelnost udržuje omezený počet funkcí (celkem 31), jichž se jednotlivé postavy ujímají. Z lingvistického hlediska pro Proppovu teorii platí, že „všechny přísudky vymezují kompozici vyprávění, všechny podměty, předměty a jiné větné členy určují syžet.“<sup>12</sup>

Z hlediska funkce považoval Propp za hlavního hrdinu tu postavu, která byla buď nějakým způsobem postížena škůdcem nebo se jednoduše uvolila podniknout dobrodružnou cestu za osobním účelem. Dále je vhodné zmínit, že hlavní hrdina nemusí vždy nutně představovat nejaktivnější element, posouvající tok děje výrazně kupředu. V takovém případě může zastupující aktivní potenciál představovat kouzelný pomocník či nápomocný prostředek. Dle Proppa postupují příběhy v mnohých případech dle obdobných

<sup>10</sup> PROPP, Vladimír J. *Morfologie pohádky a jiné eseje*. 1. vyd. Praha: H&H, 1999. 362 s. ISBN 80-86022-16-1. S. 26.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 98.

schémat, nicméně v rámci natolik obsahově i časově rozsáhlého materiálu, s jakým se setkáváme v *Putování na Západ*, musíme nutně počítat s četností dynamických zápletek a možnou duplikací jednotlivých rovin. Výchozí situací<sup>13</sup> označuje Propp úvodní představení hlavního hrdiny a seznámení s jeho životní situací, po němž následuje přípravná část, zahrnující odloučení (ve smyslu opuštění domova apod.). V rámci přípravné části se hrdina seznamuje s možnými partnery či pomocníky, kladně nakloněnými hrdinovým cílům. Propp rozlišuje tři typy pomocníků dle potenciálních schopností. Univerzální pomocníci často stojí v čele aktivního děje, čímž přijímají úlohu vůdčího aktéra, zastupujícího hlavní charakter. Dílčím pomocníkům přísluší pouze omezená výbava použitelných dovedností, specifičtí pomocníci vlastní pouze jednu nápomocnou funkci (obvykle se jedná o kouzelné předměty).

K rozehrání děje často napomáhají imperativní prvky párového charakteru typu zákazu (popř. příkazu či rady) a jeho následného porušení,<sup>14</sup> dále též literární či dramatické uvedení nepřítele, v rámci expozice logicky anticipující etapu úskoku. Akt škůdcovství<sup>15</sup> sám o sobě nese hlavní dějovou dynamiku zápletky, do této chvíle se jednalo o její postupnou přípravu a seznámení se zúčastněnými charaktery. Hrdinové se obvykle v průběhu děje podrobují zkouškám, jimiž se nevědomě připravují k získání kouzelného předmětu nebo nového pomocníka. Identitu dárců pomocných prostředků lze obvykle zařadit k mocnostem nadpřirozeným, božským či kouzelným, forma předání kouzelných předmětů či získání pomoci může mít variabilní podobu: od přímého předání po prostý prodej. Na konci dějové linie je hrdina kouzelně přenesen k lokaci objektu hledání, neboť požadovaný „předmět se obvykle nalézá v jiné říši.“<sup>16</sup> Dosažení cíle, poražení škůdce a návrat domů naznačuje úspěšné zakončení kouzelného vyprávění. Tímto výčtem jsme stručně zdokumentovali funkce, tj. jednání, hlavního hrdiny a případných pomocníků či nepřátel.

Nyní se zaměříme na Proppovu kategorizaci okruhů jednání (o celkovém počtu sedmi), jež odpovídají svým vykonavatelům.<sup>17</sup> První okruh škůdcovství zahrnuje boj či jiné formy nepřátelské interakce s hrdinou. Okruh jednání dárce naznačuje aktivitu nápomocné osoby, vybavující hrdinu nápomocným prostředkem. Třetí okruh jednání pomocníka označuje formy pomoci či podpory, jakých se hrdinovi dostává v průběhu děje od přátelsky nakloněných entit. Čtvrtý kruh zadávání těžkého úkolu úzce souvisí s pátým okruhem jednání odesílatele, jenž má ryze spojovací funkci. Šestý okruh značí jednání hrdiny, kam

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 32, 33.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 33–38.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 70.

řadíme: „začátek protiakce, odchod za účelem hledání, reakci na požadavky dárce.“<sup>18</sup> Funkce hledání souvisí pouze s typem hrdiny-hledače, za jiných podmínek se ovšem můžeme setkat s typem postiženého hrdiny, jenž se vydal na cestu z čistě osobních pohnutek. Konečně sedmý okruh jednání nepravého hrdiny (pokud je tato funkce použita) opět souvisí s hledáním a vznášením neoprávněných požadavků na místo a pravomoc pravého hrdinného charakteru.

C. Lévi-Strauss kritizoval omezující pohled formalismu, Proppovi konkrétně ve druhém díle *Strukturální antropologie* vytýkal kategorizaci užitých postav na rody a druhy dle obsahu, který ovšem sám Propp – jakožto formalista, striktně odlišující pevnou formu (primárně vhodnou k morfologickému zkoumání) od arbitrárního obsahu (proměnlivého a tudíž nevhodného zdroje formální analýzy) – neuznával.<sup>19</sup> Lévi-Strauss v případě Proppovy morfologie poukazoval na nejasnou distinkci postav, jež nutno z hlediska formalismu považovat buď za formy druhové (kde nelze formulovat koherentní systém bez zhodnocení veškerého obsaženého materiálu), nebo formy obsahové (které jsou ovšem z hlediska morfologické formální analýzy vyloučeny). Negativním důsledkem formalistického stanoviska „nezačlenění obsahu do formy“<sup>20</sup> se dle Lévi-Strausse stává přílišná abstrakce, znemožňující uchopit obsahové diference, a naivní formalistický předpoklad možnosti zkoumat užitou gramatiku bez vědeckého studia specifické slovní zásoby, kulturně či historicky podmíněné. V práci se o mnohovýznamovosti čínských termínů zmíníme pouze okrajově, neboť tato problematika by vyžadovala samostatnou sinologickou studii.

### 1.1.2 Typologie formou archetypů

Propp v závěrech svých analýz narativních syžetů poukazoval na všeobecnou similaritu námětů, již vysvětloval – po vzoru strukturalistické tradice – existencí univerzálních obsahů v lidské mysli. Hlubinná psychologie, jakožto obor zkoumající lidskou psychiku, by dle Proppa měla vysvětlovat takové „náhodné“ shody folklorního materiálu, odlišujícího se lokací i dobou vzniku.

„Kdybychom například shromáždili vyprávění šamanů o jejich putování pro duši na onen svět, o způsobech přemísťování atd. a srovnali tyto příběhy s putováním nebo s letem legendárního hrdiny, zjistili bychom mezi nimi shodu, která neplatí

---

<sup>18</sup> Tamtéž.

<sup>19</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Strukturální antropologie II*. 1. vyd. Překlad Jindřich Vacek. Praha: Argo, 2007. 257 s. Capricorn, sv. 19. ISBN 978-80-7203-805-3. S. 125, 126.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 126.



jen pro jednotlivé prvky, nýbrž pro celek. Analýzou obdobných prvků docházíme k jevu celosvětové shody folklorních syžetů.<sup>21</sup>

Propp, podobně jako další analytici strukturalistické školy, hledal oporu pro svá tvrzení v psychoanalytické teorii Sigmunda Freuda či v analytické psychologii Carla Gustava Junga (1875–1961). Jungem rozpracovaná koncepce kolektivního nevědomí – jakožto „strukturální vrstvy lidské psýché, jež obsahuje kolektivní duševní obsahy (tzv. archetypy)<sup>22</sup> – korespondovala s požadavky naratologů do té míry, že neodkazovala pouze k jedincově soukromé vědomé či nevědomé úrovni mysli (obsahující pouze citově zabarvené komplexy), nýbrž ustavovala existenci hlubší vrstvy lidského nevědomí, jež „nepatří individuu, ale celému lidskému společenství.“<sup>23</sup> Za základní strukturující princip kolektivního nevědomí Jung považoval tzv. archetypy – psychické obsahy, které ještě nebyly podrobeny vědomému zpracování.<sup>24</sup> Jungovy archetypy nejsou bezprostředně přístupné lidskému vědomí, o jejich existenci svědčí pouze projevy ve formě archetypických obrazů, motivů nebo univerzálních vzorců chování. Působením archetypu, neuchopitelného ve své esenciální podobě, se ustanovují „základní obsahy náboženství, mytologických příběhů, legend a pohádek.“<sup>25</sup> Archetypy nelze posuzovat objektivními vědeckými metodami z důvodu jejich esenciální neuchopitelnosti a nepřeložitelnosti do intelektuálních pojmů. Výzkum, zaměřený na zkoumání konkrétních zobrazení archetypu, lze vést pouze na subjektivní úrovni, využívaje převážně vlastní psychologické zkušenosti.

K charakteristice postav ve smyslu pevných typů, vystupujících v dramatickém představení pekingské opery Putování na Západ, využijeme v závěrečné kapitole funkčního dělení archetypických obrazů esoterika Jaromíra Meda<sup>26</sup>, který ve své práci navázal a propojil prvky z psychologických studií S. Freuda, C. G. Junga, S. Grofa, s přihlédnutím k mystickým učením a praktikám. Medo vytvořil ucelenou mapu procesu přechodu vědomí v nevědomí (viz Přílohy, Obr. 2). Zmiňovat zde esoterickou literaturu – z vědeckého hlediska nedůvěryhodný zdroj poznatků – se může zdát prvoplánovým, ba dokonce chybným krokem. Nicméně ji do této práce začleníme nikoliv jako informační zdroj, ale jakožto vizuální koncept potencionálního duchovního vývoje religiózního jedince. Užitím

<sup>21</sup> PROPP, V. J., pozn. 10, s. 175.

<sup>22</sup> SHARP, Daryl. *Slovník základních pojmů psychologie C.G. Junga*. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. 171 s. ISBN 80-85880-39-3. S. 73.

<sup>23</sup> PROPP, V. J., pozn. 10, s. 175.

<sup>24</sup> SHARP, D., pozn. 22, s. 29.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>26</sup> MEDO, Jaromír. Tajemství řádu nevědomí. *Medo Family's Web from Bohemia* [online]. [cit. 5.10. 2017]. Dostupné z: [https://www.medo.cz/jaromir/kniha\\_trn\\_2v/\\_uvod\\_mn.html#obr\\_01](https://www.medo.cz/jaromir/kniha_trn_2v/_uvod_mn.html#obr_01)

kruhového diagramu a metody analogie jasně vizualizujeme duchovní posun hlavních postav opičieho krále Suna a mnicha Tripitaky směrem k buddhistickému „probuzení“.

Medovo kruhové uspořádání dvaceti archetypických postav<sup>27</sup> do čtyř okruhů nevědomí vede od vnějších os k vnitřnímu kruhu Transpersonálního Já, což můžeme v rámci použité buddhistické religionistické terminologie chápat jako osvícení. V nejsnáze dostupném vnějším kruhu, zvaném Kruh střetnutí s nevědomím, se údajně odehrává většina činností, myšlenek a duševních stavů. Dělíme jej na čtyři archetypické vzorce: Personu (sepětí fyzické a duševní formy), Individualitu (hledání pravého Já ztotožněného s božstvím), Matku-Otce (vzor a ochrana) a Puer-Koru – neboli Božské dítě (sjednocení dichotomií v jednotu). Odsud vedou čtyři vstupy do druhé úrovně Procesu obnovy, odpovídající čtyřem funkcím mysli (rozum, emoce, vnímání, intuice). Vstupy končí v pozicích archetypů Hrdiny (schopného pohybovat se uvnitř kruhu Obnovy, s přístupem do dalších vnitřních kruhů), Témat zničení světa (nespokojenosti s vlastní existencí v materiálním světě), Bazální perinatální matrice (např. rané postnatální zážitky, mimořádné stavy vědomí dosažitelné mimo jiné i meditací) a Řízené imaginace (ztráty ega). Proces obnovy signalizuje rodičí se odklon od materiálního světa a kromě čtyř vstupních archetypů je jich zde umístěno dalších osm. Třetí úroveň, zvaná Kruhem Bytí a značící celkovou změnu myšlení (obsahuje např. archetyp Moudrého starce či Alchymisty), hraničí s konečným a finálním stavem Transpersonálního já (termín vypůjčený z oboru transpersonální psychologie, zaměřené na zkoumání rozšířeného vědomí).

V následujících kapitolách se seznámíme s Gadamerovým pojetím hermeneutického kruhu, jenž připomíná Medovu strukturu jak kruhovým charakterem, tak postupnou korekcí vlastních postojů. Medem navržený postup, údajně vedoucí k realizaci duchovní jednoty individua, lze připodobnit k procesu neustálých korekcí a modifikací Gadamerových předsudků (korespondujících s již dosaženou hermeneutickou zkušeností) za účelem nalezení pravdy. Nicméně se stále jedná o „pouhý“ strukturální rozbor, jímž se pouze přibližujeme cílenému hermeneutickému porozumění.

## 1.2 Hermeneutická interpretace

V této kapitole přiblížíme teoretické koncepce klasiků hermeneutické filosofie P. Ricoeura a H.-G. Gadamera. Ricoeur ve spisu *Čas a vyprávění* pojednává o třech podobách *mimésis*, které podrobněji rozebereme níže. S prvky zastávajícími funkci kódů – jejichž znalost (zvanou předporozumění) předpokládá *mimésis I* – se seznámíme

<sup>27</sup> Zde je nutné zmínit, že V. Medo nerozlišuje archetypický obraz a samotný archetyp, jak se setkáváme v Jungově nauce. Medo vnímá tyto termíny jako totožné.

v následujících oddílech, pojednávajících jak o čínské operní tradici obecně, tak i o konkrétní historicko-kulturní situaci, během níž vznikalo námi pojednávané dílo *Putování na Západ*. Dále naznačíme principy Gadamerovy estetické teorie, shrnuté v díle *Pravda a metoda*, v mnohých ohledech korespondující s Ricoeurovým pohledem. Tímto předběžným teoreticko-metodickým přehledem si připravíme půdu pro závěrečnou interpretaci vybrané epizody prostřednictvím Ricoeurem zmíněné metody opakovaného čtení či shlednutí operního kusu, oscilujícího mezi aplikací a porozuměním gadamerovského typu.

### 1.2.1 Ricoeurova hermeneutika

Významný francouzský filosof Paul Ricoeur (1913–2005) svým dílem *Čas a vyprávění* předložil nový pohled na hermeneutický rozbor literárního díla v návaznosti na svůj inovativní výklad Aristotelovy *Poetiky*. V první knize *Času a vyprávění* porovnává rozsah oborů sémiotiky a hermeneutiky. Cíl umělecké hermeneutiky chápal jakožto snahu o rekonstrukci „celého oblouku výkonů, v nichž se praktická zkušenost vydává dílům, autorům a čtenářům“<sup>28</sup>, na rozdíl od úzce specializovaných oborů typu sémiotiky, jež se zabývá výhradně literárním textem (viz výše Proppovu morfologii). Předmět hermeneutiky dle Ricoeura představuje „konkrétní proces, jímž textová konfigurace prostředkuje mezi prefigurací praktické oblasti a její refigurací v recepci díla.“<sup>29</sup> Dle Aristotelova vzoru Ricoeur užívá termínů *mimésis* (tvořivé napodobení) a *mythos* (dějová zápletka). Průběh typické dějové zápletky probíhá v literárním díle v imaginárním čase, napodobujícím živou časovou zkušenost (*mimésis*). Uspořádání událostí pak dle Ricoeura zakládá samotnou „literárnost“<sup>30</sup> textu, oscilující na pomezí sféry praktické a imaginární (poetické). Dle míry imaginace rozlišujeme tři úrovně *mimésis*, v nichž se nakládá s temporalitou odlišnými způsoby.

V *mimésis I* spatřuje Ricoeur odkaz reálného života a jím nabytých zkušeností, umožňujících vzniknout formám předporozumění (neboli prefiguracím) ve smyslu obecně – především kulturně – přijatelných systémů kódů, využívaných jak autorem při vytváření *mimésis II*, tak divákem k individuální orientaci v díle a následnému porozumění na úrovni *mimésis III*. Předporozumění se obvykle odehrává v lingvistické sféře – vychází tedy z řečové praxe – a zahrnuje obeznámení s výrazy typu činitele, cíle, prostředku, okolnosti,

<sup>28</sup> RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I: zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Překlad Miroslav Petříček. Praha : OIKOYMENH, 2000. 319 s. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 33. ISBN 80-7298-017-3. S. 89.

<sup>29</sup> Tamtéž.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 78.

pomoci, nepřátelství, spolupráce, střetu apod.<sup>31</sup> Jedná se v podstatě o praktické porozumění principům reálného života, jichž lze využít též v rámci literárního výkladu jakožto schopnosti „ovládnout určitou pojmovou síť jako celek a každý její člen jakožto člen tohoto celku.“<sup>32</sup>

Ricoeur rozlišoval tři formy předporozumění. První typ, přejatý od Aristotela, představuje porozumění principům zápletky. Předchůdná obeznámenost s úlohou – jíž jest zprostředkující funkce mezi okrajovými úrovněmi *mimésis* – a výstavbou zápletky umožňuje její praktické využití na úrovni *mimésis II*. K problematice zápletky a jejímu detailnějšímu rozboru se navrátíme při popisu oblasti jejího praktického působení – tedy již zmíněné *mimésis II*.

Za druhou formu předporozumění považoval Ricoeur symbolický systém dekodovatelný v praktické oblasti, který má tudíž veřejný charakter.<sup>33</sup> Symboly před samotnou interpretací údajně fungují jako „interpretanty, které jsou danému jednání imanentní“<sup>34</sup> a jakožto takové poskytují obecně známá pravidla pro dekodování významu a konkrétního chování, jichž lze užít jako vzor pro funkcionální výklad jednání. Srozumitelnost symbolického systému dále úzce souvisí s normami ve smyslu pravidel a popisu konkrétních jednání dané kultury,<sup>35</sup> na jejíž bázi vzniká typologie zápletek. Jednání ve smyslu funkce norem, imanentních pro danou kulturu, lze dále posuzovat dle stupnice morálních priorit a toto relativní hodnocení rozšiřujeme i na samotné činitele.

Poslední typ předporozumění, umožňující pochopit mimetickou činnost odehrávající se na úrovni *mimésis II*, zahrnuje chápání časových struktur. Vnitřní temporalita díla, utvářená dějovou zápletkou a odlišná od průběhu událostí v reálném světě, nemá prostý lineární charakter. Jedná se o logickou kauzální následnost, jejíž principy divák dopředu chápe a očekává je.

Základní osu riceurovské analýzy představuje *mimésis II*, jež funguje jako „kloub“ celé básnické kompozice díky svojí zprostředkující funkci. Prostor druhé mimetické úrovně Ricoeur nazývá říší fikce, říší „jakoby“.<sup>36</sup> Probíhá zde zápletky v narativním čase. Zápletky pro Ricoeura představuje „literární ekvivalent syntagmatického řádu, který zavádí vyprávění do oblasti praktické,“<sup>37</sup> čímž zakládá vztah mezi porozuměním praktickým a narativním formou aktualizace (virtuální významy výrazů paradigmatického řádu se při

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 92.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 94.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>35</sup> Tamtéž.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 104.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 94.

převodu do syntagmatické roviny jednání propojují s konáním) a integrace (dochází k propojení původně nesourodých momentů, jakými jsou např. činitelé, motivy, okolnosti, v aktuálním čase).<sup>38</sup> Mezi narativní a praktickou rovinou rozumění existuje vztah předpokládání (verifikovatelný strukturální analýzou Proppa) a transformace (obohacující o paradigmatickou rovinu diskurzu). Zápletka tudíž představuje jakýsi „přechod mezi vyprávěním a výkladem.“<sup>39</sup>

Pojem zápletky v Ricoeurově vlastní filosofii prochází vývojem, za jednání v rozšířeném slova smyslu lze v konečném důsledku považovat

„rovněž mravní proměnu postavy, její růst a vzdělávání, její zasvěcování do složitosti mravního a citového života. Z jednání v ještě jemnějším smyslu vyplývají i proměny čistě vnitřní, postihující sám časový běh počitků, emocí.“<sup>40</sup>

Román *Putování na Západ* poskytuje bohatý dějový repertoár, jež můžeme metaforicky vykládat jakožto proměnu lidské mysli, hledající nápravu splacením minulých hříchů prostřednictvím překonávání překážek na poutnické cestě. Výrazné propracování roviny psychologické (formou metafory) a sociální velkou měrou koresponduje s ricoeurovským pojetím uměleckého díla.

Ricoeur se ve druhé části spisu *Čas a vyprávění* zabývá zkoumáním hloubkových struktur, utvářejících narativní prostředí *mimésis II*. Svět textu lze mnohostranně analyzovat jak na úrovni dyadického znaku (po vzoru Saussurově), tak strukturálně za účelem rozšíření syntagmatické úrovně o rovinu diskurzu, „zahrnující časy, aspekty, funkce (tj. segmenty formalizovaných jednání) či *aktanty*<sup>41</sup> (producenty jednání v aktivní i pasivní podobě).“<sup>42</sup> Výše pojednaná Proppova morfologie se zabývá výhradně funkcemi, coby konstitutivními momenty pohádkového žánru (blíže viz kap. 4.1.1). Stále totožná posloupnost funkcí vytváří v tomto modelu temporalitu, nicméně Ricoeur kriticky hodnotí naprosté vyloučení divákovy účasti formou refigurace. Formální kostru vyprávění zde vytváří přenášení hodnot, jež je zároveň zdrojem narace samotné. Za nedostatky veškerých sémiotických teorií narativity Ricoeur považoval naprosté opomenutí roviny manifestace

---

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 94.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 240.

<sup>40</sup> RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II: konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Překlad Miroslav Petříček. Praha : OIKOYMENH, 2002. 245 s. Knihovna novověké tradice a současnosti , sv. 39. ISBN 80-7298-051-3. 20–21.

<sup>41</sup> Aktant – účastník slovesného děje. Autorem pojmu je francouzsko-litevský sémiotik J. A. Greimas, který takto označoval univerzální elementy příběhu.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 53.

(*mimésis III*) a redukce mechanismu konstrukce zápletky na úroveň logicko-sémantických operací.<sup>43</sup>

Konstrukce narativního času probíhá synchronně, zároveň i prostřednictvím, výstavby zápletky. V rámci temporality druhé mimetické roviny dochází k volnému přecházení mezi rovinami vypovídání a výpovědi.<sup>44</sup> Diference času vyprávěcího (čas reálného aktu vyprávění, jenž probíhá dle kritérií světa posluchače) a vyprávěného (fiktivní čas díla s autonomním systémem slovesných časů) podle Ricoeura jasně ilustruje vztah mezi *mimésis I* a *mimésis II*. Ačkoliv se na temporální úrovni manifestuje samostatnost literárního díla – neboť „vyprávěný čas je indiferentní vzhledem k přímému a bezprostřednímu okolí“<sup>45</sup> – po stránce významové (resp. symbolické) nelze ignorovat fakt, že „fikce nejen uchovává stopu praktického světa, o jehož pozadí se odráží, nýbrž obrací pohled i k těm rysům zkušenosti, jež „vynalézá“, tedy zároveň objevuje a tvoří.“<sup>46</sup> Fiktivní zkušenost času (nabytá prostřednictvím virtuálního zážitku bytí v literárním simulakru) dle Ricoeura vede k porušení intencionální uzavřenosti literárního díla, poukazujícího pouze na fakta vlastního fiktivního světa textu, a umožňuje protnutí se zkušeností reálného světa.

Aktem čtení dochází k propojení prefigurace (*mimésis I*) a konfigurace (*mimésis II*) za vzniku *mimésis III*, zvané refigurací. Akt čtení navíc propojuje okrajové mimetické úrovně, čímž je implikován kruhovitý proces, v němž probíhá hermeneutické porozumění. Sám Ricoeur předznamenává toto propojení již na začátku druhé části svého spisu slovy:

„Četba je aktem, v němž dochází k přechodu od uzavřenosti vzhledem k vnitřní konfiguraci díla k otevřenosti ve smyslu refigurace ve vlastním světě čtenáře.“<sup>47</sup>

Ricoeur se snažil objasnit vznik a působení vyprávěného času prostřednictvím vzájemného protínání disymetrických úrovní historické a fiktivní narativity, přičemž vycházel z temporálních aporií Husserla a Heideggera. U obou autorů se setkáváme s přesahováním jednotlivých časových kategorií (Husserlovy retence a protence, Heideggerovy bývalosti, přítomnění v rovině dějinnosti, autentické časovosti a povrchové nitročasovosti),<sup>48</sup> jež vede ke sjednocení – popř. „uhlazování“<sup>49</sup> – časového toku živé přítomnosti s možnou kvazi-přítomností fiktivního díla prostřednictvím tzv. *imaginárních variací*<sup>50</sup>.

<sup>43</sup> RICOEUR, P., pozn. 40, s. 83.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 107.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 117.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>48</sup> RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění III: vyprávěný čas*. 1. vyd. Překlad Miroslav Petříček. Praha: OIKOYMENH, 2007. 413 s. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 46. ISBN 978-80-7298-105-2. S. 187

<sup>49</sup> Tamtéž.

<sup>50</sup> RICOEUR, P., pozn. 40, s. 157.

*Imaginární variace* Ricoeur vnímal jakožto volnou kombinaci variabilní konstituce fiktivního času a neměnné konstituce času historického. Variabilitu lze ovšem zaznamenat i na dalších úrovních. Románová fikce totiž „volně mísí historické postavy, datované či datovatelné události stejně jako geografická místa s osobami a místy smyšlenými“,<sup>51</sup> čímž dochází k promíšení fenoménů reálného světa s prvky fiktivními. Zmínka historických událostí zde tudíž neplní funkci denotace k reálnému světu,<sup>52</sup> neboť reliabilita užitých historických faktů je devalvována fakty ireálnými. Hravý charakter fikce, těsně propojené s historií, jí umožňuje tematizovat neaktualizované potenciality historické minulosti, čímž se kvazi-minulost fakticky „stává detektorem možností zasunutých v aktuální minulosti“.<sup>53</sup>

Skutečná refigurace času probíhá dle Ricoeura samotným aktem čtení, v našem případě shlížením dramatického představení. Z fenomenologického hlediska se při diváckém či čtenářském aktu vytváří prostor, v němž probíhá překřížení světa historického a fiktivního díky vzájemnému přesahování těchto sfér. Tímto propojením reprezentace historické minulosti s imaginativními variacemi fikce se prakticky uskutečňuje obrat od původní divergence dvou rozdílných sfér ke stavu konvergence pouze za přítomnosti čtenáře (popř. diváka), aktivně zpřítomňujícího dvě nesynchronní temporality.<sup>54</sup> Takto zpřítomněné časové struktury se stávají součástí žitého lidského času a světa, k jejich kontinuálnímu vznikání dochází oscilací mezi aktem čtení (popř. divákovým „přihlížením“) a čtenářským (či diváckým) subjektem.

Tématiku čtenářovy či divákovy strategie Ricoeur spojoval s problematikou fenomenologie a umělecké estetiky. Rozšířené užití pojmu estetiky na úroveň řecké *aisthesis* nás vede k novému pohledu na četbu (percepci dramatického díla), jež produkuje speciální typ zkušenosti, kombinující pasivitu s aktivitou<sup>55</sup> – pasivní recepce plní zároveň funkci aktivního výkonu (čtení, divácké přihlížení). Vnímání textu či hry s sebou nese i nutnost hbitého dekódování užitých znaků, údajně probíhajícího na podvědomé úrovni a „pod prahem výslovného souzení“<sup>56</sup>, aktualizaci potenciálních modifikací a následné spojování naznačených prvků do smysluplných celků v rámci dynamického procesu četby a diváckého vnímání. Fenomenologie aktu čtení dále pracuje s termínem „putujícího hlediska“<sup>57</sup>, jež naznačuje neschopnost diváka v průběhu představení vnímat dílo definitivně a souhrnně. Fenomenologické uchopování estetických předmětů vychází z Husserlova pojetí časovosti

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 182.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 183.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 274.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 275, 261.

<sup>55</sup> RICOEUR, P., pozn. 48, s. 240.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 241.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 242.

(retence, protence), tudíž divák, dočasně situovaný do fiktivního světa díla, postupně přetváří a dotváří svůj názor v reakci na modifikaci očekávání a transformaci vzpomínek.<sup>58</sup> V případě četby Ricoeur tvrdí, že:

„text od čtenáře vyžaduje, aby se nejprve omezil na vnímající porozumění, na nanačtený smysl, který pak bude tematizovat četba druhá, a který pro ni bude jejím horizontem.“<sup>59</sup>

Přechod od zpochybnitelné existence prvního, „naivního“, čtení ke čtení druhému (vybavenému kritickým odstupem) pak probíhá prostřednictvím horizontu bezprostředního rozumění. Reálný estetický zážitek v Ricoeurově pojetí vyvazuje diváka z rutiny každodennosti, proces vyjasňování smyslu je připodobňován ke katarzi modulující prostor pro nová hodnocení, uplatnitelná při další percepci.<sup>60</sup>

Dle Ricoeura – v souladu s Aristotelem – se přesvědčivost díla rodí v průniku horizontu díla a publika.<sup>61</sup> Proto je umělecký tvůrce, ač částečně osvobozený od uspořádání každodenní reality, výrazně zavázán ke konfiguraci co nejvěrnějšího popisu vidění kvazisvěta, jehož dosáhne užitím prefiguračních struktur, tj. tropologických vzorců, logiky jednání, symbolického systému, chápání temporality aj. Přesvědčivý závěr, tvrdí Ricoeur, „dává příběhu „konečný bod“, který je zase perspektivou, z níž lze celý příběh vnímat jako to, co tvoří celek.“<sup>62</sup>

Výše jsme zmínili, že *mimésis III* (refigurace), umožňující prolnutí světa textu (či dramatu) a světa čtenáře (popř. diváka) prostřednictvím aktu čtení (shlížení), tímto zároveň vchází do spojitosti s prefigurací. Mimetická struktura tak nabývá kruhového charakteru, srovnatelného s kruhem hermeneutického rozumění. Dále se proto budeme zabývat hermeneutickou filosofií H. G. Gadamera, jenž do ricoeurovské refigurace umístil trojici rozumění – výklad – aplikace.

### 1.2.2 Gadamerova hermeneutická filosofie

Německý filosof Hans-Georg Gadamer (1900–2002), žák a asistent M. Heidegera, je v současnosti považován za jednu z osobností, které se zasloužily o rozvoj filosofické hermeneutiky ve 20. století. V jeho díle zaznívá kritika idejí neokantovského proudu a subjektivních interpretačních metod, odmítnutí objektivitu romantických hermeneutiků, inspirovaných „vědeckou“ historiografií, a dle Heideggerova vzoru se obrací spíše

<sup>58</sup> Tamtéž. Srovn. s principy hermeneutického kruhu.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 253.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 255.

<sup>61</sup> RICOEUR, P., pozn. 28, s. 84–85.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 108.



k problémům klasické filosofie, přičemž porozumění odkazuje do oblasti lingvistiky (za jejíž hlavní kategorii Gadamer považoval dialog). Opravdový cíl hermeneutiky spatřoval (podobně jako Heidegger) v odhalování pravdy (řec. *alétheia*) ve smyslu nezamlčenosti a sebe-odkrytosti prostřednictvím porozumění. Možnost nalezení pravdy Gadamer směřoval do mimovědeckých oblastí typu filosofie, dějin a umění, jejichž zkušenost údajně přesahuje výsledky metod vědeckého bádání. V díle *Pravda a metoda* explicitně poukazuje na to, že:

„filosofický význam umění, prosazující se proti každému čistě rozumovému přístupu, se zakládá na tom, že na uměleckém díle je zakoušena pravda, které nelze dosáhnout jinými cestami. Zkušenost umění je tak vedle zkušenosti filosofie nejnaléhavější upomínkou vědeckému vědomí, aby si přiznalo své vlastní meze.“<sup>63</sup>

Nový pohled na umění a estetickou subjektivitu je charakteristický pro Gadamerovu specifickou estetickou teorií, inspirovanou fenomenologií. Pomocí hermeneutické metody, Gadamerem univerzálně aplikovatelné, bychom měli v souvislosti s uměním zkoumat nikoliv subjektivní reakce a jejich propojitelnost s autorskou intencionalitou, nýbrž způsob, jakým je subjekt formován uměním, jež jej vede k jistému očekávání. Gadamerův ontologicky pojatý estetický subjekt má pochopit – a též uznat – jakým způsobem jej estetický prožitek gnozeologicky obohacuje o vyšší, transindividuální porozumění, zprostředkovávající dokonalejší porozumění sobě samému. Jak jsme již zmínili, Gadamerova umělecká hermeneutika se nezabývá rekonstrukcí domnělých umělcových intencí ani autorskou psychologií. Snaží se prozkoumat ontologickou dimenzi uměleckého díla, estetickým prožitkem stále oživovanou. Dle Gadamerova mínění se imaginativní aktivita, vynaložená percipujícím divákem ve snaze o porozumění uměleckému dílu, zcela vyrovná tvůrčí energii, vynaložené kreativním „géníem“ na produkci nového výtvoru. Divák se tedy podílí na umělecké tvorbě.<sup>64</sup>

Pro ontologickou explikaci uměleckého díla používal Gadamer konceptu hry, mající svou vlastní bytnost, nezávislost na vědomí aktivních hráčů<sup>65</sup> a vnitřní strukturu. Subjektem umělecké zkušenosti se stává hra sama o sobě nezávisle na potenciální hráčově osobnosti, jež sehrává úlohu pouhého dobrovolného prostředníka hereckého výkonu. Subjekt-hra limituje pravidla výkonu, vytyčuje cíl a vymezuje prostor (případně čas), a tím

<sup>63</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: nárys filosofické hermeneutiky*. 1. vyd. Překlad David Mík. Praha : Triáda, 2010. 415 s. Edice Paprsek, sv. 18. ISBN 978-80-87256-04-6. S. 17.

<sup>64</sup> GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. 1. vyd. Překlad Jitka Zehnalová. Brno: Barrister & Principal, 2000. 252 s. Studium (Barrister & Principal). ISBN 80-85947-53-6. S. 26.

<sup>65</sup> GADAMER, H.-G., pozn. 63, s. 104.

získává nad aktéry nespornou převahu. Hru charakterizuje Gadamer coby samopohyb, jejíž činnost vede hráče ke „znázornění“ ( popř. „sebe-zobrazení“<sup>66</sup>) – a tím též k výslednému poznání, neboli k rozšíření zkušenostního horizontu. „Hra vynáší a staví do plného světla to, co se jinak ustavičně zahaluje a odpírá.“<sup>67</sup>

K vysvětlení prožitku z uměleckého díla Gadamer používá v knize *Aktualita krásného*<sup>68</sup> kromě pojmu hry i analogie slavnosti a symbolu. Slavnost má dle autora jasně obecný, komunální charakter, mívá formu opakování či návratu, probíhajícího ve vlastním čase. Stejně tak estetický prožitek probíhá ve veřejné sféře a vymaňuje diváka z běžné časové struktury. Analogií se symbolem Gadamer taktéž poukazoval na uveřejňující funkci umění, probíhající formou explicitní konotace obsahů, jež jsou posléze poznávány implicitně. Symbol hojně využívá – podobně jako slavnost a umělecký prožitek – repetice, jeho význam neodkazuje k něčemu mimo sebe, neboť symbol prezentuje vlastní význam v sobě.<sup>69</sup> Ačkoliv interpretace symbolů probíhá dle tradičních schémat, podržovaných kulturou, nejedná se nikdy o výklad definitivní. Kulturní a časová podmíněnost interpretace naznačuje četnost v jediný moment nevyčerpatelných významů.<sup>70</sup> Tajemnost symbolu tkví v jeho příslibu transcendentních dimenzí, jejichž odhalení nám posouvá horizont porozumění. Dá se tedy říci, že síla symbolu spočívá ve schopnosti odhalovat to, co je nám neznámé, tedy fakt, že jsme ve spojení s něčím vyšším. Rozšíření horizontu významů udržuje imanentní reflexi, která následně vede ke změně pohledu na nás samé a již lze částečně zachytit explicitně.

Gadamerova estetická teorie inklinuje spíše k prezentativnímu pojetí uměleckého díla, odkazujícího na imanentní význam uvnitř sebe samého, nežli k platónské reprezentativní funkci umění, znásobující realitu vnímajících subjektů uměleckým odkazováním. Gadamerova fenomenologická orientace tudíž nepřipouští degradovat umělecký zážitek na monotónní replikaci dosud poznaného světa, nýbrž z něj naopak činí strategické médium, umožňující zjevování pravdy. Zde se opět přibližujeme k takovému ontologickému pojetí pravdy (známému u Heidegera i Platóna), v němž dochází ke kontinuální tenzi mezi revalací a skrýváním. Zjevováním pravdy v prostoru konstruovaném uměleckým dílem a zpřístupněném divákovým prožitkem nedochází dle Gadamera k jednoduché manifestaci jediného vnitřního významu, ale – jak jsme již výše poznamenali u problematiky symbolu

<sup>66</sup> GRAHAM, G., pozn. 64, s. 27.

<sup>67</sup> GADAMER, H.-G., pozn. 63, s. 112.

<sup>68</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného : umění jako hra, symbol a slavnost*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2003. 86 s. Edice Delfín, sv. 45. ISBN 80-86138-48-8.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>70</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda II: dodatky: rejstříky*. 1. vyd. Překlad David Mik. Praha: Triáda, 2010. 472 s. Edice Paprsek, sv. 19. ISBN 978-80-87256-44-2. Š. 14.

– k niterné akceptaci jejího polysémického charakteru. „Umělecké dílo se proto vyznačuje tím, že mu nikdy zcela neporozumíme.“<sup>71</sup> Tato nedokonavost umělecké interpretace ani tak nepoukazuje na meze jazyka, v němž výklad probíhá, jako na meze lidské mysli, která není schopna nahlížet na nedefinitivní síť významů jako na komplexní celek v jediném okamžiku.

Jakékoliv porozumění – ať se jedná o symboliku či matematický problém – se dle Gadamera vztahuje k řeči. Též Gadamerova triáda uměleckého rozumění–výkladu–aplikace (Ricoeurem zařazená do sféry refigurace, *mimésis III*), probíhá v jazyce. Dodává však, že „vyslovené nemá nikdy svoji pravdu v sobě samém, nýbrž odkazuje dozadu i dopředu, na nevyslovené.“<sup>72</sup> Z hlediska Gadamerovy teorie je veškeré porozumění založeno na „ontologickém před-porozumění, neboli apriorním hermeneutickém „včlenění“<sup>73</sup>, na nutnosti „naladit“ se na svět, v němž existuje předmět našeho hermeneutického zájmu.<sup>74</sup> Gadamer převzal tuto Heideggerovu ideu „včlenění“ a osobitým propojením s konceptem platónsko-aristotelovského dialogu nabídl vlastní alternativu hermeneutického přístupu, založeného na metodě hermeneutického kruhu (termín poprvé použil Wilhelm Dilthey). K popisu procesu lidského porozumění Gadamer rehabilitoval negativně vnímaný termín *předsudku* – jakožto „anticipace struktury, která bude následně interpretována“<sup>75</sup> – který je dále konfrontován s předmětem hermeneutického zájmu. Porovnání vlastních anticipovaných představ s reálnou hermeneutickou zkušeností vede obvykle k úpravě rozvrhu před-porozumění a celé schéma se znovu opakuje, čímž uzavírá kruhový postup porozumění – neboli hermeneutický kruh. Hybným činitelem hermeneutické zkušenosti se tak stává gnozeologický subjekt, který se poučil z dialektického charakteru zkušenosti do té míry, že je schopen přijímat zkušenosti nové.<sup>76</sup> Před-pojatý charakter interpretujícího porozumění dále koresponduje s posílením podmiňující role autorit a tradic coby „legitimních pramenů poznání“.<sup>77</sup>

Tradice ve smyslu expresivních praktik mají komunální charakter a závisejí na schopnosti generací přenášet informace, reaktivující schopnost kulturního vhledu

---

<sup>71</sup> Tamtéž.

<sup>72</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Člověk a řeč: výbor textů*. 1 vyd. Uspořádal Jan Sokol. Praha: OIKOYMENH, 1999. 154 s. ISBN 80-86005-76-3. S. 28.

<sup>73</sup> Hans-Georg Gadamer (1900–2002) a kořeny hermeneutiky. *KFS* [online]. [cit.5.12.2017]. Dostupné z: [http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/metodika/gadamer\\_info.pdf](http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/metodika/gadamer_info.pdf)

<sup>74</sup> Nutnost naladění na svět poprvé zmínil Heidegger, např. ve stati *Zrození uměleckého díla*. HEIDEGGER, Martin. *Zrození uměleckého díla. Orientace*. Praha: Československý spisovatel, 1968–1969, s. 53–94.

<sup>75</sup> Tamtéž.

<sup>76</sup> HROCH, Jaroslav. *Hans-Georg Gadamer a hermeneutická filosofie*. [online] [20. 12. 2017]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2009/PH0237/GADAMER.pdf>

<sup>77</sup> Hans-Georg Gadamer (1900–2002) a kořeny hermeneutiky, pozn. 73.

a hodnocení. Pojetí *předsudku* ve formě tradice sblíží Gadamerovu estetiku s ricoeurovským principem předfigurace, charakteristickým pro *mimésis I*. Prostřednictvím „otevřenosti“ tradicím a legitimizací historicky ovlivněného vědomí se Gadamerova koncepce porozumění stává střetem několika souvisejících horizontů uvnitř hermeneutického dialogu.

Právě z důvodu vybudování základního povědomí o vzdálené orientální kultuře staré Číny se v následujících dvou oddílech zaměříme na dostatečně informativní popis kulturně-historických podmínek i dobové atmosféry, v níž vznikalo populární čínské dílo *Putování na Západ*. Scénické zpracování hudebních dramát má formu reprodukce, při níž „se jedná o novou realizaci ve smyslové látce zvuků a tónů – tedy o něco jako svého druhu nový výtvor.“<sup>78</sup> Konkrétní dramatické provedení chápe Gadamer jako další formu rozumění (konkrétně aplikaci, která „je zvláštním případem použití něčeho obecného na nějakou konkrétní a zvláštní situaci“<sup>79</sup>). Zatímco Ricoeur by konkrétní provedení umístil do sféry *mimésis III* z hlediska aktéra, na úrovni diváka by představovalo konfigurační strukturu *mimésis II*.

---

<sup>78</sup> GADAMER, H.-G., pozn. 70, s. 23.

<sup>79</sup> GADAMER, H.-G., pozn. 63, s. 273.

## 2 Pekingská opera

### 2.1 Historie čínské opery, formování pekingského stylu

Hudba se řadí k základním formám uměleckého vyjádření, není tedy divu, že se jejím provozováním aktivně zabývali i členové tisícileté čínské civilizace. Umělecký zážitek a magický účinek, pramenící z poslechu či produkce hudby, se řadil k sociálně přijatelným možnostem uspokojení estetických i smyslových potřeb. V pravěkých společenstvích se jednalo zejména o rituální tance, prosby a ódy na počest bohům a duchům. Postupem času přibýly lidové tance a zpěvy vyprávějící o mytologické i faktické minulosti. Z této bohaté hudební tradice tedy čerpal nově vznikající hudebně-dramatický druh čínské opery. Relativně kontinuální hudební vývoj samozřejmě podléhal a řídil se vývojem sociálně-politickým.

Vznik nového hudebního žánru tradičně datujeme zhruba do období dynastie Chan (206 př. n. l. – 221 n. l.) – tehdy se opera zároveň stala žádanou součástí slavností pořádaných na císařském dvoře. Založení první profesionální herecké společnosti, zvané Hrušňovým sadem, se tradičně přičítá mocensky významnému císaři Süan-cungovi (685–762), představiteli dynastie Tchang (618–907). Formální principy, vypracované v tomto historickém období, byly tradičně zachovávány do té míry, že jich s drobnými odchylkami využila při svém formování též pekingská opera v 18. stol. Rostoucí obliba žánru v průběhu období Pěti dynastií a deseti království (907–960) se vyznačovala generujícím vývojem a začleňováním do harmonogramu náboženských slavností či zábav na šlechtických dvorech.<sup>80</sup>

Prosperující dynastie Sung (960–1126) se vyznačovala prudkým vzrůstem počtu měst, stoupající gramotností měšťanské třídy a přirozeně zvýšenou poptávkou po kulturních aktivitách. Hromadné zakládání literárních společností a městských zábavných čtvrtí významně podněcovalo výrazný rozvoj hudebních divadel. Profesionálním provozem opery se v tomto období zabývaly především kočovné společnosti, obvykle sestávající z příslušníků jediné početné rodiny. Pro nácvik nových čísel si potulné umělecké společnosti zpočátku pronajímaly dvory přiléhající k chrámům, nicméně rostoucí počet hereckých skupin, soustřeďujících se v jedné lokalitě z důvodu sezónních oslav, zákonitě vedl k hledání a využití nových cvičných prostorů – čajových domů.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> KALVODOVÁ, Dana. *Divadelní kultura Číny I*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980. 165 s. S. 54–57.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 70–76.

Novým hlavním městem říše – zároveň i centrem kulturního dění – se v období vlády mongolské dynastie Jüan (1279–1368) stal Peking. Čínským vzdělancům se mnohdy nedostávalo možnosti obsadit úřednické pozice, rezervované pro činitele mongolské národnosti. Souběžně se ztíženým přístupem k vládním úřadům ztrácelo též „vysoké“ umění čínské intelektuální elity podporu panovnického dvora (z důvodu odlišných hodnotových měřítek). Novou oblastí vzdělanecké činnosti – doposud hodnocené jakožto periferní a podřadné, nicméně poskytující plausibilní možnost seberealizace – se ukázala být literární tvorba pro zábavné divadlo. Vzdělanecký duch degradovaných intelektuálů zapříčinil nebyvalé pozvednutí umělecké úrovně populárního operního žánru.<sup>82</sup>

Éru mingské dynastie (1368–1644), zdůrazňující výchovné poslání umění, podstatně formovala latentní reminiscence slávy historicky dřívějších období. Apel na opětovné umělecké zpracování konfuciánských dogmat (především konfliktu mezi konfuciánskou etikou *li*<sup>83</sup> a spontánním citem *čching*<sup>84</sup>) vedl ke vzniku nového divadelního útvaru vysoké morální i umělecké kvality, zvaného *kchun-čchü*<sup>85</sup>. Toto tzv. vzdělanecké drama se vyznačovalo rozsáhlým, složitým dějem s občasnou milostnou či kriminální zápletkou a rostoucími požadavky na techniku hlavních vážných rolí (mužského *šenga*, ženské *tan*), jež ve svém projevu užívaly výhradně elegantního, spisovného jazyka vysokých vrstev. Komické postavy lidových her se naopak soustředily na akrobacii a přednes kratších básní či humorných monologů v hovorové čínštině nebo dialektu. Programu venkovských scén i nadále dominovala dramata obřadního rázu.<sup>86</sup>

Hospodářská a kulturní stabilizace venkovských regionů, charakterizující etapu dynastie Čching (1644–1911), podpořila formování regionálních divadelních druhů (např. pekingské opery). Prakticky po celé 18. stol. tyto lidové hry přejímaly řadu prvků ze starších a propracovanějších regionálních dramatických forem, námětově čerpaly z lokální lidové slovesnosti, běžně kombinující reálná místní fakta s prvky lidové religiozity.<sup>87</sup> Změna politického systému svržením poslední vládnoucí dynastie na počátku 20. stol. narušila stabilní podmínky existence kontinuálního uměleckého prostoru. Otevření čínských hranic, nutná konfrontace s euro-americkými uměleckými žánry a dočasný zákaz

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 102–108.

<sup>83</sup> Konfuciova filosofie poukazuje na pevné sepětí aspektů *li* (rituálu) a *žen* (lidskosti) v rámci konfuciánského konceptu lidství. CHENG, A., pozn. 7, s. 62. 63.

<sup>84</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 479.

<sup>85</sup> KALVODOVÁ, Dana. *Divadelní kultura Číny II*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. 200s. S. 22–23, 45, 47.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 59, 60.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 107, 114–123.

provádění tradiční opery za Kulturní revoluce (1966–1969) uspíšily postupný úpadek žánru, doprovázený degradací popularity.

Zaměříme se nyní konkrétně na formování operního stylu pekingského regionu (zv. *t'ing-si*). Traduje se, že vznik nového operního stylu podnítilo setkání významných divadelních skupin v Pekingu r. 1790, jež se zde sešly při příležitosti oslav na počest císaře Čchien-lunga (1735–1796).<sup>88</sup> Aktivní působení císařovy literární inkvizice<sup>89</sup> – zaměřené na kontrolu veškerých tiskovin včetně operních scénářů – vedlo k omezení pevně dané textové složky ve prospěch improvizace dosud vedlejších komických rolí (*t'ing*, *čchou*), kvitujících aktuální společenskou situaci prostřednictvím humorné satiry. Společně s prohloubením významu symboliky hereckých gest a imaginativního užití hereckých kostýmů docházelo – ve snaze uniknout restriktivním opatřením – k postupnému rozšíření prostoru pro čísla akrobatického charakteru, čerpající z tradice *wu-šu* (kung-fu)<sup>90</sup>. Uměleckou syntézou nejzdařilejších elementů, pocházejících ze stylů přítomných hereckých skupin (pchi-chuang hudba od kmene Che-pej, bojové scény od klanu Che-čchun, ztvárnění mladých charakterů umělci ze skupiny Čchun-kaj<sup>91</sup>), se postupně formoval nový hudebně-dramatický styl pekingské opery (zvaný *t'ing-si*). Syntetizující charakter tohoto nejnovějšího druhu hudebního divadla poukazuje na ambivalentní vztah asijských umělců k tradici, umožňující „jak ortodoxní zachovávání daných kódů a pravidel, tak schopnost dalšího rozpracování a variací, které dávají vzniknout novým druhům a stylům stejného žánru.“<sup>92</sup>

Od 60. let 19. stol. *t'ing-si* běžně dominovalo na císařských jevištích, čímž si získalo širokou oblibu a patronaci z řad členů vládnoucí třídy hlavního města. Svěbytnou divadelností (dosaženou vyšším podílem akrobatických čísel, vizuálními efekty, bohatou výbavou, pestrými a nákladnými kostýmy), srozumitelností literární složky probíhající v pekingském dialektu, novou dramaturgií všeobecně známých námětů a v neposlední řadě užitím oblíbených melodií vzdělaneckého divadla *kchun-čchü* (viz výše) si původně drobný regionální žánr zajistil širokou oblibu a celonárodní popularitu. Umocnění expresivity se dosahovalo prostřednictvím dokonalé syntézy všech působících složek. Vysoká úroveň umělecké synkreze pekingské opery z ní učinila specifický hudebně-dramatický žánr, výmluvně reprezentující charakter čínského národa.<sup>93</sup>

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 115.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 136.

<sup>90</sup> KALVODOVÁ, D., *Čínské divadlo*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1992. 292 s. ISBN 80-703-8233-3. S. 188.

<sup>91</sup> SOUČKOVÁ, Karolína. *Vliv tradičních východních filosofí na hudebně-dramatický žánr pekingské opery*. Liberec, 2015. Bakalářská práce. Technická Univerzita v Liberci. Přírodovědně-humanitní a pedagogická fakulta. Vedoucí práce PaedDr. ICLic. Michal Podzimek, Th.D., Ph.D. S. 15.

<sup>92</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 186.

<sup>93</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 85, s. 114–123.

## 2.2 Komponenty pekingské opery

### 2.2.1 Role

Přes velké množství regionálních stylů čínské opery se zde opakovaně setkáváme se čtyřmi ustálenými a typizovanými postavami: mužskou rolí *šeng*, ženskou *tan*, malovanou *ťing* a komickou *čhou*. Charaktery jednotlivých rolí se od sebe výrazně odlišují jak vizuálně – díky kostýmům, barvám zdobícím jejich obličej a pohybovým vzorcům – tak akusticky, užíváním rozdílných vokálních tónů. Každá hra přináší nové, originální situace, proto se pro obsazení v ní popisovaných charakterů hodí spíše specifické typy podrolí přizpůsobených aktuálním podmínkám, nicméně zachovávajících typizovanou charakteristiku základních rolí. Mezi aspekty, způsobující další diferenciaci charakterů, dále patří věk, společenské postavení, sféra působení (civilní nebo vojenská). My se v našem přehledu zaměříme především na typovou charakteristiku rolí účinkujících v opeře Putování na Západ.

#### Šeng

Tento hlavní mužský charakter<sup>94</sup> může představovat příslušníka civilní i vojenské třídy. Speciální série kroků (*pu-fa*)<sup>95</sup> slouží k signalizaci aktuálního psychického rozpoložení hrdiny (váhavosti, bázlivosti, nervozity, sebevědomí a odhodlání), k vyjádření jeho výjimečného stavu (potácení opilce či drobné, klouzavé kroky přízraků a duchů s tělem strnulým a pažemi spuštěnými dolů), ustálenou typizací vzorců vytváří imaginární dramatickou situaci (chůze proti větru či sestupování se schodů) anebo naopak symbolizují všeobecné názorové ukotvení postavy vůči vnějšímu světu. Speciální kostýmy společně s doplňky umocňují účinné pohybové vzorce (rozvážná, nicméně energická chůze mladého vzdělance).<sup>96</sup> Hra s vějířem, vousy, znaková gesta pohybů pláště, využívání „vodních rukávů“ (cca 40 cm dlouhé hedvábné manžety našité na rukávech kostýmu jsou na jedné straně rozstřížené a svou bílou barvou akcentují gesta rukou) či „vodních vlasů“ (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) obecně slouží k umocnění účinku a zřetelné exteriorizaci psychických hnutí.<sup>97</sup> Bojové typy k symbolizaci navíc využívají pohybů dlouhých bažantích per, připevněných k helmám (ovládají se konečky prstů jedné ruky, nebo napínáním zátylních a krčních svalů).

<sup>94</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 85, s. 162–170.

<sup>95</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 217.

<sup>96</sup> SOUČKOVÁ, K., pozn. 91, s. 19.

<sup>97</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 217–225.



K decentnímu líčení tváře typu *šenga* se využívá tělky a růžového líčidla k základní moderci, černé linky pro zvýraznění očí a obočí, dále červené barvy pro zdůraznění rtů.

Postavy ctnostného mnicha Tripitaky, vznešeného čínského císaře, Nebeského císaře<sup>98</sup> či Buddhy v opěře zosobňuje role *lao-šenga*<sup>99</sup>, vážného a moudrého postaršího muže dobrých mravů. Pěvecky se vyznačuje měkkým, příjemně hlubokým hlasem, v mluvě užívá spisovnou mandarínštinu. Jeho tvář obvykle zdobí bílý nebo černý vous, nicméně s ohledem na mnišský stav hlavního hrdiny opery Putování na Západ a náboženský status Buddhy lze atribut vousů vynechat.

Artistický potenciál *wu-šenga*<sup>100</sup> často ztělesňuje nemrtvé, duchy či bojovné bohy typu Nakši, Er-langa<sup>101</sup> atd. Bojové a další pohybově náročné scény, nevyžadující speciální pěveckou techniku, provádějí akrobaté se silným a hlubokým přirozeným hlasem. Složitá scénická choreografie tohoto typu může být ještě komplikována identifikačními atributy – např. praporky na zádech nebo bílými holínkami s vysokou kothunovitou podrážkou.

## Tan

Hlavní ženská role<sup>102</sup> ztělesňuje ctnostné dívky a ženy, jejichž chování a projevy jsou podmíněny zásadami konfuciánské etikety. Klidné držení těla, ladné, unylé pohyby, zdrženlivý pohled, absence emocionálních projevů, jež nutno v krajním případě skrýt za převislý rukáv. Typické sestavy drobných ženských kroků jsou podmíněny speciálním obutím – tzv. *cchaj-čchiao* (vysoké dřevěné podložky, ve vrchní části přivázané k chodidlům obinadlem, spodní zúžená strana se nazouvá do miniaturní obuvi) – simulující „liliová chodidla“ žen starověké Číny.<sup>103</sup> Tato kulturně podmíněná praktika způsobovala trvalou deformaci nohou „do sexuálně přitažlivého tvaru Zlatého lotosu“.<sup>104</sup> Homofonní podoba dvou znaků, užívaných pro čínský název lotosu („lien“ či „che“), jej uvádí do souvislosti s manželskou láskou, harmonií a propojením. Lotos dodnes patří mezi oblíbené buddhistické a taoistické symboly s širokým potenciálem pro mnohovýznamové využití.

Vezměme v úvahu pouze prostředí jeho výskytu a fyzickou podobu: ačkoliv vyrůstá

<sup>98</sup> Nebeský císař představuje nejvýše postavenou entitou v taoistickém panteonu. V románu Putování na Západ jej ovšem postavením převyšuje Buddha Amitábha.

<sup>99</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 85, s. 169.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 162.

<sup>101</sup> Er-lang byl původně bohem lovců v západní Sečuanu, kde kontroloval a umravňoval lesní duchy. Postupně my byla lidovou tradicí přidělena funkce lukostřelce, jenž sestřelil devět slunců, které hrozily spálit zemi.

<sup>102</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 85, s. 170–180.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 155.

<sup>104</sup> BIRRELL, A. *Čínské mýty*. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2006. Bájná minulost. ISBN 80-730-9379-0. S. 69.

GULIK, Robert van. *Sexuální život ve staré Číně: úvodní přehled čínské sexuality a společnosti zhruba od roku 1500 př. n. l. do roku 1644 n. l.* Praha: Academia, 2009. 383 s. Edice Orient, sv. 2. ISBN 978-80-200-1649-2. S. 207–210.

z bláta, zachovává si svoji prvotní čistotu.<sup>105</sup> Prázdný vnitřek stvolu dále odkazuje na skromnost – společně s poslušností – ideální ženskou vlastnost. Obrazná gestikulace pomocí rukou a prstů, typická pro symbolické vyjadřování typu *tan*, pravděpodobně navazuje na praktiky taoisticko-buddhistické tradice.<sup>106</sup> Gesty rukou a manipulací s převislými rukávy lze naznačit přírodní úkazy (vítr, déšť, zářící slunce), emoce (smích, pláč, hněv) nebo zvýšit intenzitu dramatické situace.<sup>107</sup> Ženské hrdinky též ovládají pohybové vzorce s vějířem, šátkem, oháňkou na hmyz (atribut mnišek), a „vodními vlasy“. Jemně nalíčenému obličejí ženských figur výrazně dominují černě zvýrazněné oči, nad nimiž se klene lehká křivka „obočí ve tvaru tykadel nočních motýlů“<sup>108</sup>. Různé druhy pohledů symbolizují množství duševních pochodů a 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).<sup>109</sup>

Typ *čching-i-tan*<sup>110</sup> („modré oblečení“) vhodně prezentuje charakter vlídné, ušlechtilé a vždy nápomocné bohyně Kuan-jin<sup>111</sup>, patronky poutníků Cesty na Západ. Ladné pohyby, čistý falzetový zpěv, rytmizovaná recitace ve spisovném jazyce, elegantní kostým nepřilíš výrazných barev obohacený o vodní rukávy dohromady představují konfuciánský ideál čínské ženské krásy.

Naopak role *chua-tan*<sup>112</sup>, znázorňující mladé, energické dívky, frivolní služebné, svůdné víly či laškovně zastupitelky démonického původu, se vyznačuje rychlými, flirtovními pohyby, sytým falzetovým zpěvem a nápadně barevným kostýmem pro okamžité upoutání divácké pozornosti.

Vysokou akrobatickou náročností se vyznačuje bojová role *wu-tan*<sup>113</sup>, uplatňující se coby hrdinná válečnice, duch či bohyně. Postava může být oděna do brnění, jezdit na koni (symbolizováno pohyby jezdeckého bičíku), užívat válečných zbraní typu kopí, oštěpu či dýky. Akrobatické a bojové dovednosti bývají navíc ztíženy manipulací s dlouhými bažantími pery, připevněnými k zadnímu dílu bojového kostýmu.

<sup>105</sup> OBUCHOVÁ, Lubica. *Čínské symboly*. Praha: Grada, 2000. 192 s. ISBN 80-247-9045-9. S. 177.

<sup>106</sup> Šest základních pozic rukou typu *tan*: orchidejová ruka, ruka lotosového poupěte, Buddhova ruka, ruka meče, smířlivá a obrácená ruka. Převzato z: KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 226.

<sup>107</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 26.

<sup>108</sup> KALVODOVÁ, D., pozn.

<sup>109</sup> SOUČKOVÁ, K., pozn. 91, s. 22.

<sup>110</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 85, s. 177.

<sup>111</sup> Bohyně soucitu Kuan-jin se po příchodu buddhismu na čínské území sjednotila s indickým bódhisattvou Avalókitéšvarou. V Číně ji tradičně uznávaly především ženy toužící po dítěti či ženy těhotné.

<sup>112</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 85, s. 179.

<sup>113</sup> Tamtéž.

## Ťing

Tato role<sup>114</sup> se vyznačuje bohatě zdobeným kostýmem a pestrě malovanou tváří, zvanou *chua-lien*<sup>115</sup>. Barvy a ornamenty make-upu blíže specifikují vnitřní charakter a aktuální psychické rozpoložení účinkující postavy, dále umocněné specifickými gestikulačními vzorci prstů a rukou, převzatými z bojových umění (charakteristická pozice tygřího spáru sestává z prohnuté dlaně s široce roztaženými prsty). Asertivní, kurážná povaha obvykle charakterizuje válečníky, dobrodruhy, bandity, hrdiny nebo démony. Všeobecně se vyznačují hlubokým, zvučným hlasem, mohutnější postavou, širokým obličejem a nekomplikovaným smýšlením. Zvýšená pozornost věnovaná posilování obličejových svalů, ovládajících široké spektrum mimických výrazů, slouží k maximálnímu využití a doslova „oživení“ pestrých barev, zdobících herecký obličej. Z tohoto důvodu vystupují herci role *ťinga* zásadně s vyholenou hlavou, odhalující partie vysoko nad čelem a nad spánky. K vyjádření nenadálých zvrátů se u této role využívá různých technik pro změnu barvy tváře (*pjen-lien*).

Role *ťinga* obvykle zosobňuje kladné postavy s výraznou tělesnou konstitucí a mohutným pěveckým hlasem. Poněkud potměšilá a komická varianta s pevnou obličejovou maskou pokrývající celou tvář (*zeng-lien*) se využívá pro postavu Čuníka, který často parafrázuje či karikuje opičí zvyky svého poutnického kolegy Suna (např. chození po rukou nebo šilhání).

Nepříliš hlasově závažná role *wu-ťinga*, omezující se pouze na hraní a akrobacii, obvykle představuje klidnou a mlčenlivou postavu Písečného mnicha. Komické buddhistické mnichy, světce či démony z lidových legend lze poznat dle charakteristického obutí – sandálů upletených ze slámy (*cchao-sie*).

## Čchou

Tzv. klauni<sup>116</sup> čínské opery bývají postavami velice hbitými a čilými, užívají přehnaných gest a mimiky – např. mrkání očí. Zosobňují muže i ženy s převážně plebejským zázemím, lehké až slabomyslné povahy. Až teprve v pekingské opeře (tj. na přelomu 18. a 19. stol.), z důvodu restriktivních opatření, se konečně mohl plně uplatnit potenciál hereckých komiků, schopných přímo na jevišti vytvářet satirická slovní extempore v regionálním dialektu, spojená s pohybovou improvizací a s omezením četnosti výskytu zpěvných partů. I přes hranou lidovost nezaostávají techniky rolí *čchou* za obtížností jiných typů, především na úrovni gestikulačně-mimické praxe. Komického efektu dosahují

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 180–186.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 181.

<sup>116</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 186–192.

nápodobou specifických technik hlavních rolí (např. praktiky s „vodními rukávy“ či „vodními vlasy“) nebo simulací pohybů člověka trpasličího vzrůstu (tzv. „trpasličí chůze“ v nízkém podřepu<sup>117</sup>). Mezi poznávací znaky typů *čchou* patří bílé líčení kolem očí, vespo-  
du dosahující téměř do poloviny nosu, efektivně zvýrazňující hbité změny v mimice očí. Ústřední bílá barva make-upu může zobrazovat vtipné tvary, např. vepřové ledviny, po-  
drážky, netopýra, kostky nebo puntíku (na nose) apod.<sup>118</sup>

Roli hrdinného Opičího krále obvykle zastává herec specializovaný na akroba-  
tickou roli *wu-čchou*<sup>119</sup> díky možnosti využití široké škály bojových prvků komickou for-  
mou. Používá rychlých a hbitých pohybů imitujících animální zvyky opic – např. mrkání  
očima, chození po rukou. Při vytváření make-upu bývá rozšířena bílá tečka na nose přes  
celý obličej pro maximální stylizaci zvířecího charakteru (viz Přílohy, Obr. č. 1). Při řeči  
užívá hovorového jazyka, málokdy se uchýlí ke zpěvu.

Kolem krále se dále může pohybovat množství jeho poddaných opic s rozličnými  
charaktery, představovanými čtyřmi herci vedlejší role zvané *long-ťao*<sup>120</sup>. Čtyři figuranti  
tohoto hereckého typu představují ucelenou skupinu či dav, který vždy následuje svého  
nadřízeného z oblasti hlavních rolí, nikdy nejednající samovolně. Zjevení či zmizení tohoto  
komparsu signalizuje náhlou změnu atmosféry či lokality hry. V průběhu Putování na Zá-  
pad se s touto rolí setkáme při reprezentaci opičího kmene, skupiny blíže neurčených bohů  
v Nebi či démonických úředníků v Podsvětí.

## 2.2.2 Kostým, obličejová maska

Velkolepost představení čínské opery zajišťují, mimo jiné prvky, rovněž speciální  
kostýmy, obvykle vycházející z předloh oděvů užívaných za dynastií Sung a Ming. Z po-  
hledu dnešního diváka mohou klasické modely kostýmů, užívané na jevištích orientálních  
divadel, působit příliš okázale až neforemně. Jedná se o záměrné nasměrování divákovy  
pozornosti k ladnosti pohybů, svědčících o neobyčejné náročnosti motorických technik  
užívaných v rámci dramatických provedení, nikoliv k vnadnosti odhaleného lidského těla.  
Cílená zahalenost nicméně způsobuje umocnění dráždivého účinku až na pomezí ero-  
tičnosti. S uměním hry s diváckou fantazií se můžeme kromě čínské opery setkat i v in-  
dických dramatech, dále též japonském divadle *nó* a *kabuki*. Herecký oděv se tedy  
uplatňoval jakožto důležitý scénografický prostředek, jenž díky variabilním barevným

<sup>117</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 238.

<sup>118</sup> SOUČKOVÁ, K., pozn. 91, s. 25.

<sup>119</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 27.

<sup>120</sup> *Long-ťao* - název specifické róby, kterou nosí komparsisté a podle níž jsou nazýváni. Role statistů  
zastávají i adeпти hereckých škol za účelem přivykání na veřejné působení.

kombinacím napomáhal určovat konkrétní typ, pohlaví, stáří, sociální zařazení a základní mentální a povahové vlastnosti postavy na jevišti. Další upřesňující informace (např. stav počasí) herec vyjadřoval svojí vlastní aktivitou.

Kostýmy mohly být zdobeny nákladnými výšivkami ve formě ornamentů a tradičních či mytologických motivů (draci, fénixové, květiny, ptáci, stylizované mraky a vodní vlny, ryby, bájná zvířata atd.). V Putování na Západ se můžeme setkat se slavnostními rouchy typu *mang* pro světského či nebeského císaře, hodnostářským *kuan-i* se čtvercovou výšivkou rozličných tvarů na prsou, dvorským *kung-čuang* s převislými rukávy pro roli *tan* bohyně Kuan-jin a válečnickým *kchao* (s hrudními výšivkami či praporky, připevněnými k chrániči na zádech) mužských i ženských bojových charakterů.<sup>121</sup> Neoficiální mužská roucha ostatních učedníků sestávala z dlouhé tuniky, obvykle přepásané v pase. Rozmanité typy jevištní obuvi a pokrývek hlavy (účesy, paruky, přilby, klobouky, vousy) ještě konkrétněji specifikovaly roli a funkci účinkujících postav. K důrazné exteriorizaci imanentních pohnutek charakterů přispíval tradicí stabilizovaný znakový systém manipulace s kostýmovými doplňky (např. bílý závoj, připevněný k ženskému účesu, identifikující mrtvou osobu nebo ducha, či tyrkysový šátek uvázaný kolem čela, symbolizující nemoc nebo nevolnost).

Orientální divadla dále kladou nevšední důraz na symboliku barevného spektra, jež ještě více konkretizuje vnitřní potenciál a charakter prezentované role. Mezi pět základních barev se řadí: černá (doplňková, neutrální); bílá (pro vysloužilé úředníky); žlutá (odkazuje na panovnický původ); zlatá a stříbrná (charakterizují mytologické bytosti, tzn. bohy a demony); zelená a červená (šlechtic, vysoce postavená osoba). Mezi dalších pět doplňkových barev patří: růžová, nachová, světle a tmavě modrá, světle hnědá.

Další charakteristický prvek, umocňující expresivní působnost orientálních divadel obecně, představuje herecká tvář, zdobená obličejovou maskou či uměleckým make-upem. Lidský obličej, exteriorizující latentní mentalitu i případné výchylky psychického rozpoložení hrdiny, neopakovatelným způsobem přispívá k dramatizaci jevištního děje – proto svědomité procvičování mimických a očních svalů patří ke každodenní rutině čínského operního herce. Z toho samého důvodu postupem času (a profesionalizací hereckých technik) umělecký make-up nahradil masku pevného typu – s výjimkou tváře charakteru Čunika, simulující profil prasete. Uspořádání vzorů a volba barev zde, podobně jako u kostýmů, nese významnou symbolickou funkci<sup>122</sup>, čímž přispívá k precizní specifikaci

<sup>121</sup> SOUČKOVÁ, K., pozn. 91, s. 27.

<sup>122</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 –

jednajících postav. Umělecké zdobení hereckých tváří se v Číně nazývá *lien-pu*,<sup>123</sup> v jehož rámci lze rozlišovat masky typu osobnostního (charakterizujícího role *tinga* a *čchoua*), dekorativního (vhodného pro vážné role *šenga* – Tripitaku či *tan* – Kuan-jin) nebo pikto-grafického (využívajícího zvířecí motivy, např. zdobení tváře Opičího krále). Nekomplikované zdobení tváří typů *šenga* a *tan* mělo pouze podtrhnout jejich přirozenou krásu a poukázat na vnitřní nekomplikovanost či nezákladnost charakteru (Tripitaka, Kuan-jin, císaři).

Expresivitu podtrhující a technicky náročný proces představuje výměna masky v průběhu představení (*pien-lien*)<sup>124</sup>. V Putování na Západ se užívá změny masky při zápasu Opičího krále s bohem Er-langem<sup>125</sup> (kap. 6)<sup>126</sup> např. nasazením pevné masky, umístěné nahoře na hercově hlavě, anebo setřením či rozetřením tmavšího líčidla kolem očí a nosu k demonstraci nadpřirozených sil soupeřících charakterů.

### 2.2.3 Dovednosti herce, průběh a prvky operního představení

Atraktivitu tohoto žánru a popularitu ze strany čínského publika bezesporu zajišťovala precizní integrace různorodých uměleckých aktivit do vrcholné syntetizující jednoty, plně uspokojující mnohé estetické požadavky. Hudební drama poskytovalo neopomenutelné vizuální vyžití díky pestrosti kostýmů, make-upů a neobyčejným akrobatickým schémátům. Sluchový prožitek podněcovala vysoce kultivovaná instrumentálně-vokální složka, případně alterovaná humornými výstupy v hovorovém jazyce. Neustálá přítomnost symbolu – apelujícího na intelekt recipienta – vyžadovala nepřetržitou pozornost diváka, důraz na dokonalé provedení vyžadoval vysokou uměleckou techniku ze strany aktéra.

Mnohostranné nadání a výcvik umělců čínské opery zahrnuje průpravu v tanečních akrobatických i bojových pohybech, v umění virtuózního zpěvu a dramatické deklamace. Umělecký projev na čínských divadelních scénách lze obecně vystihnout pojmy krásy, jistoty a přesnosti.<sup>127</sup> Ke zdokonalování všech zmíněných atributů se využívalo cvičných postupů klasických bojových disciplín, meditačních technik východních asketů – vedoucích k prohloubení spodního dechu (vyvíjejícího nátlak na bránici)<sup>128</sup> využitím rezonance břišní dutiny a kontrolovaného nasměrování tzv. fyzických energií. Fyzická příprava

---

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. Převzato z: SOUČKOVÁ, K., pozn. 91, s. 28.

<sup>123</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 226.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 232.

<sup>125</sup> Er-lang, viz pozn. 101.

<sup>126</sup> WU, C. a A. C. YU, pozn. 1.

<sup>127</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 26.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 212.

hercova těla slouží k maximálnímu zvýšení ohebnosti a schopnosti nalézt těžiště rovnováhy doslova ve všech myslitelných polohách.<sup>129</sup> Veškerý scénický pohyb má působit dojmem taneční ladnosti a lehkosti, slouží k umocnění verbálního účinku prostřednictvím ornamentálně přebujelé symboliky<sup>130</sup> (pravděpodobně vlivem indických pohybových technik). Celkově lze podotknout, že techniky vokálního a fyzického rázu vedou cvičené herce až na hranice lidských možností, čímž ještě více poukazují na konstruovaný charakter dramatické reality.

Variabilní délka oper závisí na více aspektech, souvisejících mimo jiné s četností a rozpětím jednotlivých komponentů. Klasické celovečerní představení dosahuje délky 3–5 hodin, rozdělených na přibližně čtyři autonomní dějství, naplněné virtuózními ariemi, duety, ansámby, bojovými čísly vysoké akrobatické náročnosti, expresivní deklamací, vtipnými mluvenými vložkami aj. Dějství lze dále dělit na drobnější scény (v přibližném počtu 10–15ti v průběhu jednoho dějství), charakteristické individuálním zpracováním hudební struktury, umožňující drobné variace rytmického metra. Zahájení nového aktu si vyžaduje přítomnost minimálně jedné jednající osoby, která prostřednictvím slovní výpovědi či jiné významné aktivity konkretizuje nové podmínky dramatického časoprostoru. Ačkoliv v průběhu dějství může docházet k přirozeným změnám, souvisejícím s posunem děje, akt sám je zrušen až odchodem účinkujících postav z prostoru jeviště. A tento umělecký prostor nemá bez přítomnosti herců žádnou významovou hodnotu (připomeňme si, že jeviště orientálních divadel bývá tradičně nezdobené, prázdné).<sup>131</sup> Můžeme se ovšem setkat i s krátkými, jednoaktovými operními provedeními (zhruba půl hodiny), v návaznosti uváděnými po několik večerů za sebou. Tyto tzv. „každodenní show“<sup>132</sup> se soustředí především na exhibici umění vybrané operní role – např. bojové a akrobatické schopnosti Opičího krále.

Pevnou strukturu dramatu mimo jiné utvrzuje fixovaná řada stylově i jazykově vytríbených árií (*čchiü*),<sup>133</sup> přednášených hlavními vážnými charaktery. Tyto úseky mívají formu vnitřního monologu, kontemplativní úvahy či expresivního popisu emocionálního stavu přednášejícího, rekapitulujícího právě proběhlý děj. Opačného efektu je dosahováno prostřednictvím volných dialogů, jež představují doménu komických typů, obohacujících divácké povědomí o množství nových či upřesňujících informací, zároveň urychlujících tok dosavadního děje.

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 213–216.

<sup>130</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 80, s. 66.

<sup>131</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 80, s. 142. KALVODOVÁ, D., pozn. 85, s. 92.

<sup>132</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 190, 191.

<sup>133</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 80, s. 131–135. KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 97.

Základní symbolickou rovinu hudebních divadel konstruují ustálené, gesticko-vizuální vzorce, *zv. čcheng-š'*.<sup>134</sup> Repertoár užívaných znaků se ustálil prostřednictvím konvencionalizace a umělecké nápodoby aktivit všedního života. Záměrná estetizace běžných projevů každodennosti, obohacených o nové, vnitřní roviny významu, přispěla k živelnému propojení prosté životní reality se skutečností dramatického časoprostoru.<sup>135</sup> Neustávající apel, zaměřený na diváckou pozornost, má iniciovat využití znalostí (obvykle kulturně-sociálního rázu) k úspěšnému dekódování elementárních stavebních prvků čínské opery (text, děj, výprava, gesta, mimika apod.) vzhledem k jejich polysémantickému potenciálu. Umělecká prezentace formálních vzorců by ovšem neměla zcela potlačit činnou hereckou osobnost a její osobitou uměleckou invenci. Gadamer v knize *Aktualita krásného* poznamenává, že „umělec tím, co tvoří, překonává napětí mezi očekáváním odchovaným tradicí a novými zvyklostmi, jejichž zavádění spoluurčuje.“<sup>136</sup> Kalvodová dále poukazuje na fakt, že:

„ve skutečnosti mezi konvencemi, předávanými z generace na generaci, a životní realitou, vyvíjející se v čase, existuje nepřetržité napětí, takže pevný umělecký řád doznává určité proměny. Tento dialektický vztah mezi zachováním pravidel a konvencí a jejich vývojem je možný jen v rámci daného stylu a řádu.“<sup>137</sup>

Postavy čínského hudebního divadla, přímo navazujícího na lidové narativní žánry, obvykle částečně nesou úlohu vypravěče, verbálně komentujícího aktuální děj a svoji pozici v něm. Herec aktivního charakteru tak osciluje mezi relevantním prožitkem hrané role v první osobě a citovou separací od role, umožňují pronášet glosující poznámky, mnohdy žertovného ladění. Cílené střídání kontrastního stavu autentického ztotožnění a programového „vystoupení“ z role zabraňuje pasivně přihlížejícímu divákovi ve vzniku emocionální angažovanosti.<sup>138</sup> Nejvýrazněji se schopnost odstupu od hrané identity uplatňuje během sebeidentifikačních monologů, kterými se herci sami uvádějí na scéně.<sup>139</sup> Hereckou sebeidentifikaci zpravidla zahajuje charakteristický pohybový vzorec, zvaný *čchi-pcha*<sup>140</sup>, upozorňující na příchod nové postavy na scénu. Jedná se o ucelenou sestavu kroků, stylizovaných pohybů a významných gest, naznačujících povahu charakteru, upozorňujících na jeho schopnosti, původ a vybavení (např. série skoků, kotoulů a bojovné

<sup>134</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 85, s. 147. KALVODOVÁ, D., pozn. 92, s. 32–34.

<sup>135</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 80, s. 149.

<sup>136</sup> GADAMER, H.-G., pozn. 68, s. 13.

<sup>137</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 32.

<sup>138</sup> Evropská dramatická tradice označuje podobné tendence termínem „zeizovací efekt“, nabádající diváckou mysl k hlubšímu zamyšlení, hledání pravdivosti či prosté komparaci s přítomnou skutečností.

<sup>139</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 80, s. 72, 141.

<sup>140</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 215.



točení dlouhou zlatou tyčí charakterizuje animální charakter Opičího krále, pozice rukou napodobující jogínské mudry označují buddhistického mnicha Tripitaku, poukázáním na pevnou obličejovou masku, typickou zbraň a objemné břicho prezentuje Čuníka).

Hodnota prázdnoty nebo ticha, vystavěná na bohatém symbolickém potenciálu, jímž oplývají východní umělecké žánry, je v čínské opeře zpracována formou *liang-siang* – tzv. výmluvného obrazu.<sup>141</sup> Krása strnule fixované divadelní pózy, charakteristické pro jednotlivé postavy, v doprovodu mocně rytmizované kadence bicích nástrojů umocňuje jedinečnou estetickou hodnotu tohoto typizovaného postoje. V takovém momentu dochází na jevišti k vrcholné expresi dosud latentně přítomných afektů, následné opakování pózy na každé volné straně scény (čínské jeviště je otevřené do tří stran) přispívá k ostentativnímu utvrzení smysluplnosti akce. Postava Opičího krále ve hře Cesta na Západ zaujímá charakteristicky statickou pózu, simulující obhlížení krajiny, s jednou rukou zastíňující oči před slunečními paprsky, v druhé svíraje magickou tyč (Přílohy, Obr. č. 1).

#### 2.2.4 Scéna, výprava, náměty

První improvizovaná jeviště, určená pro produkci opery, vznikala na rušných tržištích, na dvorech šlechtických paláců a na volných prostranstvích, rozprostřených kolem vodních kanálů. Rostoucí počet hereckých skupin, soustředěných v jedné lokalitě (z důvodu sezónních oslav a ceremonií) vedl k hledání nových prostor pro nácvik a samotná veřejná provedení. Kulturní život tohoto typu se proto přesunul do lokálních čajových domů, které poskytovaly uspokojující podmínky pro provozování divadla, tance a hudby: vyvýšený hrací prostor ohraničený nízkým zábradlím, zázemí pro orchestr a případný kompars atp. Rostoucí obliba hudebně-dramatických žánrů vedla ke zřízení speciálních operních divadel, opatřených ohraničenými čtvercovými pódii, rozsáhlým hledištěm, svrchu krytým rohožemi z plachtoviny, o kapacitě několika tisíců diváků. Zadní část jeviště obvykle spojovaly se zákulisím majestátní dveře, tradičně nazývané *kuej-men tao* (brána duchů).<sup>142</sup> Termín samotný vypovídá o tradičním „plochem“<sup>143</sup> pojetí časoprostoru, charakteristickém pro orientální dramatické žánry. Bezbřehá, volná transcendence časových a prostorových linií, symbolicky vyjadřovaná procházením zadním portálem, umožňovala neproblematické střetávání živých lidí s předky, démony a duchy – typický motiv zdramatizovaných lidových příběhů, balad a legend.

<sup>141</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 85, s. 147. KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 32.

<sup>142</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 80, s. 143.

<sup>143</sup> KALVODOVÁ, D. pozn. 90, s. 27.

Typicky prázdné jeviště orientálních divadel, poměrně malé množství jevištních kulis, speciálních rekvizit a složitých technických mechanismů pro zvýšení dramatického účinku záměrně poutalo diváckou pozornost k brilantní technice účinkujících herců, využívajících široké palety pěveckých hlasů, důrazných tělesných pohybů i minimalistických gest.<sup>144</sup> Hudební divadla poskytovala prostor pro rozptýlení i estetický dojem, umocněný nákladnými barevnými kostýmy, maskami a všudypřítomným působením symboliky. Díky všeobecné schopnosti dešifrace ustálených znakových schémat zastávaly funkci výpravných artiklů obvykle pouze předměty každodenní potřeby, nesoucí rozmanité symbolické významy, jako např. barvy praporů označovaly různé klimatické podmínky (černý – bouři, modrý – mořské vlny, řeku), tradiční rozmístění židlí a stolů odkazovalo na rozdílné lokality (palác, krčma, knihovna, věž, kopec, lůžko). Rozličné způsoby užití předmětů či částí hereckých oděvů dále konkretizovaly aktuální situaci (rozsvícený lampion symbolizoval noční čas, užití vesla signalizovalo plavbu, pohyby s bičem zkratkovitě simulovaly jízdu na koni, hra s vějířem, kapesníkem či pohyby pláště expresivně vyjadřovaly emocionální stavy).

Již na počátku jsme za prvořadý cíl našeho zájmu v oblasti námětů určili scénické provedení Putování na Západ. Nicméně pro hlubší pochopení se lze stručně zmínit i o jiných námětových zdrojích. Nevyčerpatelným materiálem pro hudební a dramatické umění se staly narativní útvary typu bájí, historických legend, lidových pohádek a pověstí, tradovaných mezi prostým lidem od nepaměti. Další oceňovaný námětový zdroj představovaly klasické čínské romány,<sup>145</sup> mezi něž mimo Putování na Západ patřily např. i Romance Tří království<sup>146</sup> či Příběhy jezerního břehu<sup>147</sup>. Na pohled různorodé fabule zpravidla pojednávají o sporech dobra a zla, o obětavé lásce a přátelské věrnosti s latentně přítomným mravoučným podtextem v duchu sociálně laděného konfucianismu či individuálně-kontemplativního taoismu. Ojedinelé, ryze buddhisticky motivované moralistické dílo, představuje „Mulian jiu mu“ (Mu-lien zachraňuje matku z pekelných muk), prováděné v průběhu sedmého měsíce (lunárního kalendáře) při příležitosti oslav svátku mrtvých.<sup>148</sup> Dnes můžeme spekulovat o tom, do jaké míry mohlo toto výrazně expresivní,

<sup>144</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 80, s. 72.

<sup>145</sup> Klasické čínské romány sice popisují dávné historické události, nepřimo ovšem poukazují na dobovou problematiku. Obsahují kritický apel a morální poučení. Obsahově navazují na témata profesionálních vypravěčů.

<sup>146</sup> Romance o Třech královstvích, v literární podobě vydaná r. 1522 Luo Kuang-čungem, pojednává o válečných taženích a politických intrikách po pádu dynastie Chan (221 n. l.).

<sup>147</sup> Autorství cyklického románu Příběhy jezerního břehu je přisuzováno Š' Naj-anovi. Popisuje příběhy společenských vyděděnců na počátku 12. stol, ukrývajících se v bažinách Šan-tungu, brojících proti vládě a napomáhajících chudému obyvatelstvu. První tištěné vydání pochází z r. 1540.

<sup>148</sup> KALVODOVÁ, D. pozn. 90, s. 73, 74.

náboženské drama, pojednávající o nebezpečnostech cesty buddhistického mnicha za matčinou duší, ztracenou v Pekle, ovlivnit formování námětu Putování na Západ jak v literární podobě, tak v jeho hudebně-dramatickém zpracování.

### 2.2.5 Hudba, nástroje

Hudební výstavba čínských oper má významnou funkci, neboť svým tokem napomáhá ke konstrukci příběhu, profilaci jednotlivých charakterů společně s jejich skrytými emocionálními procesy, k navození dramatické atmosféry. Hudba umocňuje a dokonale se propojuje s tanečními pohyby herců. V hudebně-dramatickém zpracování Putování na Západ ve stylu pekingského regionu se vycházelo z ranějších hudebních vzorců inscenací s toutéž tematikou. Hudební produkce pekingské opery motivicky vycházejí z melodických arií vzdělaneckého divadla *kchun-čchü* (viz výše), dále pak kombinují dva protikladné typy melodicko-rytmických vzorců zakladatelských kmenů, využívajících lehkých, plynulých melodií pro vykreslení radostné nálady (počínají na lehké době) a naopak tragického stylu pro umocnění dramatické exprese, hraničící až s okázalou patetičností (začíná na těžké době). Variabilní kombinace přízvučných a nepřízvučných dob spolu s relativně volnou následností užitých rytmicko-melodických vzorců – představujících ustálený komplex – umocňuje emocionální působnost jednotlivých dramatických situací, působí hravým dojem a nebudí pocit zkosnatělé, těžkopádně zachovávané strukturovanosti. Metrická struktura veršů o pěti, sedmi a deseti slovech zřetelně imituje organizaci lidových písní, z nichž fakticky vychází.<sup>149</sup> Čínští operní herci užívají dramatické deklamace či zpěvu přirozeným hlasem (role *t'ing*, *čchou*, *lao-šeng*), či tzv. hlasem poetickým, srovnatelným s evropským falsetem (role *tan*). Zvládají techniky srovnatelné se stylem evropských operních pěvců – tj. jasné tóny, vibrato, ornamentální koloratury – i typicky orientální, hudebně expresivní prostředky typu glissand či mikrointervalů.

Za kanonický čínský hudební systém je tradičně považována pentatonika (symbolickou hodnotu každého z pěti stupňů určovala konfuciánská nauka – číslo pět představuje významnou, neutrální cifru), nicméně lidová tvorba, a z ní čerpající hudební drama, využívala heptatonickou soustavu. Hudba neoficiálních světských zábav nenesla významnou symbolickou funkci, její průběh byl určován dobovým estetickým vkusem.<sup>150</sup> Proto ani hudební motivy ve formě nápěvů, přejímaných hudebními divadly, neodkazovaly k další problematice, vyžadující odbornou muzikologickou interpretaci.

<sup>149</sup> SOUČKOVÁ, K., pozn. 91, s. 38.

<sup>150</sup> ŠNEJERSON, Grigorij Michajlovič. *Hudební umění Číny*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 251 s.

Funkci doprovodné hudební složky operního představení zastává orchestr, sestávající z hráčů na tradiční čínské nástroje, rozdělené do dvou skupin dle způsobu tvorby zvuku a následné kvality tónu: tzv. civilní sekce zahrnuje instrumenty strunné a dechové (dvoustrunné housle *chu-čchin*, příčná flétna *ti-c'*, slavnostní trubka *suo-na*), do tzv. vojenské sekce se řadí nástroje bicí (bubny různých velikostí, zvonky).<sup>151</sup> Jemnější tón strunných a dechových nástrojů doprovází malebné pěvecké árie, mocný zvuk trubky naopak simuluje zahájení boje a dodává vznešenou atmosféru ceremoniálním průvodům. Za doprovodu bicích nástrojů, artikulujících základní tempo-rytmické frázování, probíhají veškeré jevištní aktivity – od mluvených projevů po scény s převahou artistického a gestikulačně-mimického charakteru. Vedoucí hráč skupiny bicích nástrojů – kromě řízení plynulého hudebního toku představení – svojí hrou zřetelně vymezuje začátek a konec hudebně-dramatické akce.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 90, s. 97, 187.

<sup>152</sup> Tamtéž.

### 3 Kulturně-historické souvislosti: okolnosti vzniku Putování na Západ

V tomto oddíle přiblížíme specifické podmínky kulturního, náboženského a ideologického charakteru, jež měly přímý vliv na koncepci literárního zpracování autora Wu Čcheng-ena.

#### 3.1 Historická situace za dynastie Ming

Samotný název dynastie nabízí vícero možností konotace. Termín *Ming-čchao* – v doslovném překladu „zářivá dynastie“, evokující představu elementu ohně (spojovaného s rudou barvou a světovou stranou jihu, na němž v případě čínského území fakticky převažovalo chanské etnikum) – měl symbolizovat jasné odmítnutí předcházející cizinecké nadvlády dynastie Jüan, tj. ze severu pocházející „temné“ dynastie Mongolů, společně s jejími multikulturními tendencemi. Hybnou silou protimongolského povstání Rudých turbanů byl manicheismus, tzv. „náboženství světla“ (transformované v čínskou ideologii Bílého lotosu<sup>153</sup>), očekávající příchod nového krále světla (*ming-wang*), Dualistické učení manicheismu bylo do Číny transportováno přes Hedvábnou stezku pravděpodobně již za dynastie Tchang, jasně diferencovalo transcendentální síly Dobra (světlo, slunce, oheň a červená barva) a Zla (tma). Pozitivní symbolika světelného principu byla posléze využita k demonstraci kladného charakteru nastupující mingské dynastie. První mingský císař Ču Jüan-čang (1328–1398), osobně participující na protivládni vzpouře, se prohlásil za krále světla – titul vítězné ideologie. Tímto aktem prakticky zlegalizoval svržení členů jüanské dynastie, likvidaci nečínských hodnostářů, a tudíž i etnickou jednotnou správu státu.

Organizační opatření prvních mingských císařů vedla k pevné centralizaci civilní i vojenské moci za účelem posílení císařské autokracie, obvykle za pomoci brutálních čistek a zrušení ústředního sekretariátu. Panovníkovi tak připadly veškeré povinnosti týkající se vedení ministerstev, armády, společnosti, státních obřadů atd. Císařové v pozdějším období ovšem postrádali průbojnou energičnost svých předchůdců, proto největší podíl odpovědnosti, jednajíc namísto panovníkovy osoby, převzali císařští tajemníci či vysoce postavení eunuši. Pro zvýšení vlastní autority a jako výstrahu případným odpůrcům tato byrokratická vrstva císařovým jménem zjednávala veřejné tresty či popravy vzdělanců a úředníků z jiným ministerstev, vedoucích k dehonestaci postižených formou veřejného mučení, bití a jiných forem ponížení. Negativní proslulost císařových rádců následně snižovala autoritu samotného císaře úměrně k míře zneužívání moci. Nástupnictví na

<sup>153</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 85, s. 3.

císařský trůn zajišťoval princip primogenitury, přesto mohlo dojít k problémům a roztržkám, jako například po smrti Čeng-teho (1491–1521), jenž po sobě nezanechal přímého dědice, protože jím měl být na rady vysokých úředníků posmrtně adoptován bratranec Ťia-ťing (1507–1567). Nový císař ovšem odmítl adopci a namísto toho požadoval povýšení svého pokrevního otce posmrtně na císaře. Tak vnikl tzv. Velký spor o obřady<sup>154</sup>, jenž si v průběhu tří let vyžádal mnoho úřednických životů. Ťia-ťingova vláda ovlivnila i autora Putování na Západ, pravděpodobnými odkazy na toto období se budeme zabývat v kapitole 4.2.

Etapa dynastií Jüan a Ming je dodnes meteorology považována za období nečekaných klimatických anomálií, zvaných jako Malá doba ledová<sup>155</sup>, kdy docházelo ke střídajícím se pohromám typu: zima, mokro nebo naopak sucho<sup>156</sup>, hlad a epidemie (spojené se suchy a morem přenášeným mongolskou částí populace), zemětřesení (dle obyvatel na začátku 16. stol. vyvolána hněvem draků) či povodně, kobylky (pravděpodobně přemnožené tehdy, když po dlouhém suchu najednou přišly vydatné deště) a „draci“.<sup>157</sup> V souvislosti s tradiční čínskou představou byl dle T. Brooka

„pořádek ve světě chápán v závislosti na rovnováze mezi třemi silami Nebe, Země a Lidstva. Každý rozuměl, že špatné počasí znamená něco více než nepříznivou meteorologickou situaci. Znamenalo to, že tři síly nejsou v harmonii. Tuto disharmonii bylo možné vykládat dvěma způsoby, první stavěl Lidstvo do aktivní role ve vztahu k Nebi a Zemi, druhý je chápal jako pasivní složku. Aktivní interpretace vysvětlovala anomálie na Nebi a Zemi jako reakci na špatné chování Lidí. Vhodná korekce chování by tudíž měla pomoci. Takováto „morální meteorologie“ stavěla císaře do zvláštní pozice – jakožto syn Nebes byl člověkem nejbližším k jejich moci, proto by měl mít největší vliv na nadpozemskou mocnost, ať v dobrém či zlém. Logicky z toho vyplývalo, že pokaždé, když se počasí změnilo v nepřízeň, mohla být jeho vláda znevažována a zpochybňována.“<sup>158</sup>

<sup>154</sup> Velký spor o obřady (1521–1524) umožnil císaři oprostít se od závislosti na velkých sekretářích, díky čemuž jej chápali jako autoritativního despotu. Při dvorských diskuzích se hojně využívala konfuciánská argumentace po vzoru filosofa Wang Jang-minga (1472–1529), čímž došlo k popularizaci a rozšíření jeho učení.

<sup>155</sup> Jako Malá doba ledová je označováno období klimatických anomálií, probíhajících přibližně mezi 14. a 19. stoletím na území Asie i Evropy.

<sup>156</sup> Z roku 1563 se dochovaly záznamy o císařském nařízení taoistickým mistrům modlit se v horách za déšť a za polapení draků, kteří by jej přivolali.

<sup>157</sup> MOTE, F. W. *Imperial China 900-1800*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003. ISBN 0674012127.

<sup>158</sup> BROOK, Timothy. *The troubled empire: China in the Yuan and Ming dynasties*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2010. 329 s. ISBN 978-0-674-04602-3. S. 73.

V souvislosti s tímto pohledem bylo možno opakovaně legitimizovat svržení vládnoucí dynastie na čínském území argumentem ztráty Mandátu Nebes.

I přes vnitřní konflikty a klimatické extrémny vedly úrodné dekády za mingské dynastie k populační explozi a ekonomickému růstu, projevujícím se znovuvybudováním Velké zdi, stavbou nových zavlažovacích systémů, rozšiřováním produkce hedvábných a bavlněných tkanin, obnovením dálkového obchodu atp. Se vzrůstem ekonomie také úměrně vzrůstala spotřeba přirozených zdrojů, proto se zvyšovala těžba dřeva a ubývalo nenarušených lesních ploch. Lidských zásahů byly jednoznačně ušetřeny oblasti spojené s narativními fabulativními formami folklorního charakteru, neboť spadaly pod ochranu nelidských entit (Duch lesa, démoni). Za důvody zániku dynastie Ming v polovině 17. stol. – tj. na konci chladného cyklu – tedy můžeme počítat klimatické podmínky, z nichž vyplynula i zvýšená ekonomická zátěž, nově se rodící společenskou vrstvu buržoazie, zasahující do tradičního uspořádání společnosti a ekonomiky, a celkovou nespokojenost s politickou situací uvnitř říše, pramenící z narušené víry v císařský Mandát Nebes.<sup>159</sup> Mingská Čína na konci dynastického období přerušila téměř veškeré kontakty se Západem a dobrovolně se izolovala od okolního světa, což mělo dalekosáhlé důsledky: jedinečná a po téměř půl tisíciletí vedoucí kulturní mocnost starověkého Východu zvolna, a rozhodujícím způsobem, začala zaostávat za bouřlivě se rozvíjejícím Západem.

## 3.2 Filosoficko-náboženské systémy v Ming

V této kapitole se seznámíme se základními rysy filosofických a náboženských systémů v období mingské dynastie, neboť se tím více přiblížíme duchovnímu „naladění“ doby, v níž vznikalo Wu Čcheng-enovo literární zpracování tématu Putování na Západ. Jakožto člen intelektuální elity měl autor přehled o aktuálních ideologických vlivech, působících v sociální sféře, a s největší pravděpodobností na ně reagoval – ať přejímáním myšlenek či symboliky, či naopak kritickým postojem k praktikám, v textu zachyceným často prostřednictvím výsměšného popisu, vyjadřujícího odmítnutí ideologických fascinací (např. v případě taoistického hledání nesmrtnosti).

### 3.2.1 Neokonfucianismus

Konfuciánská nauka, vypracovaná mistrem Kchungem (cca 551–479 př. n. l.) na přelomu etap Jar a podzimů (770–476 př. n. l.) a Válčících států (476–221 př. n. l.), přinesla zcela novou reflexi o člověku<sup>160</sup> a zároveň znamenala první souhrnnou formulaci

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 74.

<sup>160</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 65.

etických zásad staré Číny. Konfucius sám se nezabýval metafyzickými principy, nicméně uznával svrchovanost Nebes. Jeho nauka řešila přednostně otázky morálky, společenských vztahů a významu rodiny jakožto fundamentálního prvku, ustavujícího existenci státu. Směřovala k navrácení tzv. přirozeného řádu *li*, ideálního souboru pravidel formujících mezilidské vztahy na individuální i sociální úrovni bez ohledu na majetkové poměry.<sup>161</sup> Vedle přirozeného řádu Mistr kladl důraz na rozvíjení lidskosti (*žen*) ve smyslu ohleduplnosti, soucitu, laskavosti a snahy o neustálé sebezdokonalování.<sup>162</sup> Odraz těchto principů můžeme nalézt i v námi pojednávaném díle Putování na Západ, kde ustanovuje správné vztahy ke starším, autoritám, k přátelům, k povinnostem. Materialistická filosofická nauka byla o tři století později mírně obohacena o tradiční kosmologické prvky zásluhou Tung Čung-šua (179–104 př. n. l.) a za vlády císaře Wu-tiho (141–86 př. n. l.) povýšena na státní ideologii, napomáhající k centralizaci čínského impéria.

I přes průběžný vývoj se pozice konfucianismu, ve státě plnícího funkci stabilizujícího a sjednocujícího prvku, během staletí průběžně oslabovala díky rozšíření jiných náboženských systémů taoismu a buddhismu. Pro udržení duchovní jednoty říše tedy bylo nutno znovu prosadit konfucianství vůči jiným ideologickým proudům a zároveň celou nauku renovovat do té míry, aby vznikl konkurenceschopný, ucelený náboženský systém, odpovídající duchovním potřebám prostého člověka i rozsáhlé imperiální říše. Inovovaná dualistická nauka sungského filosofa Ču Siho (1130–1200) se zdála vyhovující nejenom tím, že konkurovala monoteistické ideologii taoismu, ale intelektuálně uspokojivým způsobem začlenila a zpracovala prvky starších čínských učení.

V rámci nové Ču Siho kosmologie koexistovaly na počátku dva harmonické, nicméně bipolární principy: kosmický rozum *li* coby univerzální zdroj etických ctností (spojený s představou Nebes) a *čchi* – tvořivá síla přírody zajišťující materiální mnohost (realizovanou na Zemi).<sup>163</sup> *Čchi* zajišťuje trvalou dynamiku původního rovnovážného stavu prostřednictvím stálé výměny svých dvou základních stavů *Jinu* (*čchi* v pohybu) a *Jangu* (*čchi* v klidu), jejichž trvalou vibrací se manifestuje pět základních elementů. Působením etické síly *li* dojde k aktualizaci vnitřního potenciálu nově vzniklých elementů, jímž jsou generovány transcendentální kosmické formy Nebe a Země a následně i percipovatelné vesmírné entity (pozorovatelné nebe, hmotná země). Vývoj světového procesu završuje člověk, v němž se propojují oba původní principy: rozum odráží dokonalost kosmického *li*, jeho žádostivost, způsobující konflikty s rozumovou složkou, naopak odráží dynamickou

<sup>161</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 80, s. 73.

<sup>162</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 57–60, 478.

<sup>163</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 80, s. 73.



podstatu *čchi*. Cíleným rozvojem rozumového potenciálu lze v jedinci podporovat přirozené dobro prostřednictvím kultivace základních lidských ctností. Světový vývoj má dle Ču Siho periodický charakter, délka jedné periody dosahuje 129 600 let.<sup>164</sup> Odras kosmické geneze můžeme sledovat v počáteční kapitole románu *Cesta na Západ*, kde je líčen vznik kamenného vejce součinností vesmírných sil a základních elementů.<sup>165</sup>

Vláda dynastie Ming prakticky znamenala znovuoobnovení podpory kulturní a myšlenkové prosperity domácího chanského etnika. Relativní politický poklid, ekonomická prosperita a mohutný hospodářský rozvoj způsobily změny nejen ve způsobu každodenního života, ale i na úrovni filosofické, zejména v učení konfuciánském. Vedle přetrvávajícího ideálu konfuciánského poustevnictví, ve vysoké míře realizovaného za vlády mongolských panovníků, se zde uplatňovala „ortodoxní“ tradice *čcheng-ču*, sloužící jako základ státních zkoušek, podmiňujících vstup do řad byrokratické hierarchie.<sup>166</sup> Povinné studium konfuciánských kánonických knih sice vedlo ke státem podporovanému rozšíření uznávaného vzdělání, ovšem namísto rozvoje vnitřního ducha směřovalo k vulgarizaci neokonfuciánského morálního učení ve smyslu bezohledné soutěživosti a ego-centrickému kariérismu. Není tedy divu, že se filosofické úsilí v první polovině panování Mingů zaměřilo na povznesení vnitřního ducha nikoliv zkosnatělou četbou doporučených knih, nýbrž poznáváním a hledáním ve vlastní mysli. Za nejvýznamnějšího představitele nového směru, hlásajícího odklon od vnějšího světa ve prospěch duše a srdce, je považován neokonfuciánský filosof Wang Yang-ming (1472–1529). Mezi nejvýznamnější elementy jeho myšlení patří jednota poznání a jednání, ztotožnění mysli s principem a koncepcí vrozeného morálního poznání. Jeho učení potlačilo dualistické momenty, vyskytující se uvnitř konfuciánského učení, a za základ sociálních problémů v říši určilo nesprávné porozumění své vlastní mysli a jejímu vztahu k externímu světu.

Dle Wangu se na základě existence mysli (nikoliv principu *li*, který prosazovaly starší konfuciánské školy) uskutečňuje velká kosmická Jednota. Na ní participují mysli všech žijících lidí, její jednotnost nezabraňuje přirozené kontinuitě střídavých fází „neprojevenosti“ (absence kontaktů s vnějším světem a prožitku konkrétní zkušenosti) a „projevenosti“ (prožívání světských zkušeností, poznání tužeb).<sup>167</sup> Právě poznání podle Wangu souvisí s morální přirozeností neprojevené mysli, není proto třeba jiných empirických prožitků, pocházejících z externího světa. Dokonalého poznání, překonávajícího

<sup>164</sup> 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. S. 321.

<sup>165</sup> WU, C. a A. C. YU, pozn. 1.

<sup>166</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 501.

<sup>167</sup> Tamtéž, s. 507.

veškerou dualitu včetně difference života a smrti, lze dosáhnout osvícením, jež sám filosof údajně zažil.<sup>168</sup>

Pokud se zaměříme na problematiku relace poznání a jednání, setkáme se v rámci starších konfuciánských koncepcí – pojednává o lidské schopnosti harmonicky jednat v souladu s poznáním přirozenosti – s názorem, obhajujícím existenci dvou diferencovaných dimenzí spojených v jednotu (stále zde ovšem zůstává dualita). Dle Wanga ovšem přirozený vztah mezi poznáním a jednáním představuje jedinou realitu, v níž se prvky utvářejí navzájem na jedné ontologické úrovni: „jednání je prohlubováním poznání sebe samého a poznání lidské přirozenosti tkví v jejím uvádění do praxe.“<sup>169</sup> Pro zdařilé pochopení této části Wangovy teorie je nutné vysvětlit významy zásadních pojmů poznání a jednání. Poznání neznamená pochycení informací z vnějšího světa (jaké je charakteristické pro tzv. vulgární učení), nýbrž převedení vrozených obsahů na vědomou úroveň v naší mysli. Jednání pak představuje proces aktivace vrozených obsahů naší mysli. Jednání nepředchází poznání, jelikož vyžaduje přístup k informacím v mysli, poznání taktéž časově nepředstihuje aktivitu jednání, neboť je jí teprve aktivováno. Simultánnost procesů poznávání a jednání z nich fakticky činí jediný děj, čímž dochází k překročení dualistického principu. Wangův postulát jednoty teorie a praxe lze považovat za jednotu „morálního vědění a společenské praxe“.<sup>170</sup> Za scénografický projev jednoty poznání a akce bychom mohli v rámci čínské opery považovat pohybové vzorce *čcheng-š'* (kap. 2.2.3), které nabývají smysluplného významu až aktivací divákovy paměti.

Identifikací mysli s principem převedl Wang lokalitu principu *li* – dosud situovaného do vnějšího světa – pouze do vnitřní mysli.<sup>171</sup> Akt identifikace navíc zcela pozměnil status mysli a její chápání: původně nestálá entita byla dříve spojována s vitální silou *čchi*, potenciálně inklinující k náklonnosti ke zlu. Ztotožněním mysli s dokonalým morálním principem tedy došlo k přehodnocení přirozené lidské inklinace směrem k dobru – pokud mysl znamená aktivitu subjektivního vědomí či lokaci této aktivity, formující okamžité já, a *li* představuje normativní stav, jejich ztotožněním se mysl stává místem, kde aktuálně sídlí morální principy. Kritické ohlasy proti arbitrarnosti subjektivního pojetí normativity zdůrazňovaly fakt, že absence normativního tlaku představuje nebezpečí pro jednotnou morálku. Nicméně si musíme uvědomit, že Wang ve své teorii pracuje s termínem mysli ve fázi „neprojevenosti“, v pozici propojení s kosmickou jednotou, což prakticky značí volní

<sup>168</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 503.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 511.

<sup>170</sup> FAIRBANK, John King. *Dějiny Číny*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 893 s. Edice Dějiny států. ISBN 80-7106-249-9. S. 238.

<sup>171</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 505.

návrat k původnímu stavu na základě poznání své přirozenosti. Wangovo učení nese patrné stopy vlivu raného filosofa Mencia, jenž poukazuje na přirozenou schopnost mysli cítit sympatii, směřující až k holistickému vnímání kosmu.<sup>172</sup> Wangovo pojetí univerzality, a z ní plynoucí pocit všezahrnujícího soucitu, se blíží stavu buddhovské přirozenosti. Jeho kontemplativní nauka znamenala obrat v oblasti etiky – vyzdvihující intuitivní vědění jedince směřujícího k sebezdokonalení – a zbavila neokonfuciánskou tradici nežádoucího dualismu. Wangova filosofie legitimizuje výklad Putování na Západ ve smyslu zdokonalování vnitřní, neuspořádané mysli (*monkey mind*, viz Úvod) prostřednictvím překonáváním vlastních tužeb, personifikovaných do démonických charakterů.

### 3.2.2 Taoismus

„Taoistická filosofie, v přímém kontrastu ke společensky konstruktivnímu konfucianismu, se zakládala na svobodě individua, na jeho harmonii s přírodou, a na přirozeném, neaktivním splývání se samovolným během světa. [...] K renesanci taoistického myšlení docházelo v intelektuálních vrstvách periodicky z protestu proti společenským tlakům, ať už to byla národnostní poroba za nadvlády Mongolů nebo Mandžů, anebo despocie mingských císařů.“<sup>173</sup>

Taoistický odklon od společenského života tedy v určitých obdobích napomáhal k pozvednutí individuálního ducha, nicméně pokud jeho favorizace – především u mocensky významných osob (např. císařů) – překročila únosné meze, byly takové tendence hodnoceny negativně, opět především ze strany intelektuálů. Kritickým postojem k taoismu, patrným v textu Putování na Západ, se budeme blíže zabývat v dalších kapitolách (např. v kapitole 4.2).

Ústřední termín tradičního čínského nábožensko-filosofického systému taoismu představuje Tao, jež znamená „božský princip, prapříčinu veškerých změn nebo pohybů ve vesmíru, jemuž vládne. Prostupuje vším a je rozumem nepostižitelné, jedná se o život uchovávající energii a tvůrčí řád.“<sup>174</sup> Anne Cheng charakterizuje Tao „jakožto absolutní Počátek existující ještě před vznikem Nebe–Země“, jako cosi nepojmenovatelného. Nicméně „právě tím, že dalo vzniknout Nebi a Zemi, tím, že se projevilo, se stává pojmenovatelným“ a „zahrnuje v sobě veškerou slovy vyjádřitelnou realitu.“<sup>175</sup>

<sup>172</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 503.

<sup>173</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 80, s. 21, 22.

<sup>174</sup> GUTER, Josef. *Bohové a symboly staré Číny: slovník čínské mytologie*. 1. vyd. Praha: Brána, 2005. 217 s. ISBN 80-724-3263-X. S. 184.

<sup>175</sup> CHENG, A., pozn. 6, s.190.

Taoistické učení zahrnuje množství různorodých kategorií – magii, filosofii, náboženství, mystiku či alchymii – stmelených vírou v existenci původního principu Taa. Taoismus při svém formování převzal některé praktiky lidového náboženství a šamanismu, obsahově navázal na tradiční čínská učení předfilosofické etapy (např. učení o *Jinu* a *Jangu*, učení o *čchi* a pěti základních elementech), uspořádal starověká mytologická božstva do hierarchicky uspořádaného panteonu, kam později začlenil i bohy nově příchozí buddhistické tradice.

Učení o *Jinu* a *Jangu* pojednává o dvojici bipolárních kosmologických sil nedichotomního charakteru. Nauka, zaznamenaná v Knize proměn (*I-t'ing*), navazuje na chelonio-mantické praktiky staré Číny, kdy se žárem vzniklé pukliny želvího krunýře převáděly na graficky vyobrazené hexagramy (sestavené ze dvou z konečného počtu osmi trigramů), znázorňující vzájemnou relaci dvou na sobě závislých, ač protikladných principů. Přerušovaná *jinová* čára symbolizuje temnotu, klid, ženství, pasivitu, noc a lidskou mysl, plná *jangová* čára naopak odkazuje na aktivní mužskou sílu, světlo, pohyb, den a mysl Taa. Kniha proměn pojednává o významech veškerých možných variací, vzniklých kombinacemi osmi základních trigramů, a vedle využití v rámci esoterických nauk v současnosti představuje (především díky četnosti obsažených komentářů) cenný souhrn staré čínské kosmologie.

Učení o *čchi* v duchu taoismu též pojednává o kosmické tvořivé síle ve formě oživujícího dechu či životní energie.<sup>176</sup> Tradice monisticky pojatého principu s výrazným integrujícím účinkem výrazně ovlivnila pozdější filosofii, inklinující spíše k nedualistickému chápání reality. Čínské filosofické myšlení upřednostňuje myšlenku nekonečného koloběhu dvou komplementárních, bipolárních sil (*Jin – Jang*, Nebe – Země, Prázdnota – Plnost), zprostředkovaného věčným prouděním sjednocujícího a napětí vyrovnávajícího kosmického Dechu (*čchi*).

Filosofická kategorie pěti přírodních elementů vznikla začleněním pětice lidmi využitelných materiálů do kosmologického cyklu, kde jsou navzájem spojeny v koloběh tvoření a ničení.<sup>177</sup> Číslo pět má v čínské numerologii výjimečně neutrální charakter. Pětka označuje střed magického čtverce, znázorňujícího vztahy na mnoha úrovních – od pěti elementů, zajišťujících neustálý vývoj světa v rámci taoistické nauky, po pětici mezilidských

---

<sup>176</sup> Tradiční učení o *čchi* působilo taktéž na učení konfucianismu (jak bylo naznačeno v předcházející kapitole), nicméně zde bylo spojeno s jinými konotacemi. Konfucianismus nazýval *čchi* Plností či „plodícím životem“, jenž plyne v jednosměrném koloběhu, zatímco taoismus se přikláněl spíše k interpretaci *čchi* jakožto Dechu, proudícího prázdným prostorem univerza.

<sup>177</sup> 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. S. 139.

vztahů, charakterizovaných konfuciánskou tradicí.<sup>178</sup> Skupinu hlavních hrdinů, účinkujících v díle Putování na Západ, tvoří pětice osobitých charakterů, spojených společným cílem (reprezentujícím sjednocující sílu *čchi*).

Filosofický základ taoismu představuje *Kniha o Cestě a její síle (Tao-te-ťing)*, tradičně přisuzována Starému mistru (Lao-c') zhruba v 6. stol. př. n. l. (jeho zařazení do čínského panteonu pravděpodobně proběhlo za dynastie Chan, 206 př. n. l. – 220 n. l.). Ve filosofii taoismu se klade důraz na zanechání agresivní aktivity praktikováním metody *wu-vej* (ne-jednání) nikoliv ve smyslu absolutní pasivity, nýbrž uvědoměným přijetím působení absolutní účinnosti síly Taa.<sup>179</sup> Nedualistické pojetí jednotného Principu se přenáší i do kosmologické oblasti na zdánlivě bipolární entity: duch – hmota, individuum – svět, začátek – konec, čímž poukazuje na převzetí nauky *Jinu* a *Jangu*.

Praktické šamanské praktiky – jakožto nedílná součást čínského lidového náboženství – byly částečně převzaty taoistickými mágy, kteří ovládali léčebné či ochranné inkantace, vytváření amuletů (zdrojů pozitivní energie), duchovní cesty do podzemí pro zbloudilé či zemřelé duše, komunikaci s duchy v transu, výklad znamení pozorováním přírodních jevů, manipulaci s počasím napojením na přírodní síly, exorcismus aj. Účinnost šamanských i taoistických praktik byla vědomě umocňována užíváním předmětů se silným magickým potenciálem (zrcadla, amuletová voda, vějíře, slunečníky, tykve, lucerny),<sup>180</sup> jež se následně uplatnily jako charakteristické atributy či rekvizity v rámci dramatických představení opery, Putování na Západ nevyjímaje.

Vyznavači mystického taoismu zdůrazňují existenci duše duchovní (*chun*) a vegetativní (*pcho*) – sídlících v lidském těle.<sup>181</sup> Oživující energie duchovní duše, prenatalně vyživovaná nadpozemským spojením s nevyčerpatelnou silou Taa, se postupem života vyčerpává pocíťováním tužeb, vycházejících z duší vegetativních. Postupné oslabování duchovního principu *chun* vede v konečném důsledku k tělesné smrti, tj. vyvanutí duchovní esence a absolutnímu zániku početných vegetativních duší, vázaných na lidské tělo. Prostřednictvím metody *čchi-kung* (zaměřené na vědomé ovládnutí somatických energetických drah),<sup>182</sup> cíleného vstřebávání esencí Slunce a Měsíce, praktik řízeného dechu a morální ukázněnosti se praktikové mystické formy taoismu snaží o znovuočištění *chun* od energií vyčerpávajících vášní. V ojedinělých případech může dojít až k extatickému

<sup>178</sup> OBUCHOVÁ, L., pozn. 105, s. 42, 43.

<sup>179</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 179.

<sup>180</sup> WONG, E., pozn. 177, s. 109–123.

<sup>181</sup> OLSON, Stuart Alve. *Posvátná pečeť mysli Nefritového císaře: taoistický průvodce na cestě ke zdraví, dlouhověkosti a nesmrtelnosti*. Praha: Pragma, 2005. 242 s. ISBN 80-7205-180-6. S 33. S. 182.

<sup>182</sup> WONG, E., pozn. 177, s. 225–229.

spojení individuální lidské duchovní duše s věčným principem Taa, což má prakticky znamenat dosažení nesmrtelnosti.

Taoističtí alchymisté se zabývali výrobou prostředků a studiem technik pro dosažení nesmrtelnosti, jež odpoutává od podmíněnosti základním elementům. Pro stav nesmrtelnosti, v čínském myšlení chápaného různými způsoby, se v taoistické i buddhistické terminologii užívá termínu „přeskočení Dračí brány“<sup>183</sup>. Obvykle jej nelze dosáhnout pouhou nápodobou cviků nesmrtelných mistrů, ale požitím speciálního elixíru či pilulky (metaforických vyjádření esence pravého vědomí). Úspěšný jedinec se poté může dále zdokonalovat v nově nabytých schopnostech typu vystupování na nebesa či létání v mracích.

### 3.2.3 Buddhismus

Buddhistická nauka na čínské území pronikla pravděpodobně již v průběhu 1. st. n. l.,<sup>184</sup> nicméně k masovému šíření došlo až ve 3.–4. stol. činností čínsky mluvících misionářů, kteří překonali původní jazykovou bariéru využitím taoistické terminologie. Rychlý rozmach buddhismu dále zajistila i myšlenková spřízněnost s aktuálně oblíbeným učením taoismu. Staletý proces asimilace indického náboženství s čínskou tradicí probíhal především v oblastech nedostatečně obhospodařovaných konfuciánským kánonem. Jednalo se např. o vidinu pekla i ráje, o učení o karmě (produkované záměrem, nikoliv faktickým činem) a dosažení ideálního stavu buddhovství nezávisle na společenské hierarchii.<sup>185</sup> Mezi možná úskalí šíření buddhovské nauky patřil jasný důraz na celibát v čínské společnosti, založené primárně na kultu rodiny a předků.

Za zakladatele buddhistické nauky tradičně považujeme indického prince Gautama Siddhártu (564/3–484/3 př. n. l.), hlásajícího čtyři ušlechtilé pravdy o lidské strasti, navazující na stará indická učení, pojednávající o karmě a znovuzrození. Sidhártovy životní příběhy patří ke všeobecně známým, proto není třeba je zde detailně rozebírat. Nicméně nelze nezmínit alespoň jednu situaci, již analogicky nalézáme i v námi pojednávaném čínském románu. Tradice praví, že osobní setkání Gautamy s osobou starou, nemocnou, truchlící a svatou v něm ještě více umocnily pocit spoutanosti marnivým životem. Takové zážitky pouze utvrdily Gautamovo přesvědčení o bezcennosti světských zábav ve srovnání s opravdovým poznáním. Po letech ukázněování těla i mysli chudobou a jogínskými praktickými během meditace pod stromem bódhi (fíkovníkem) došel ke třem etapám osvícení –

<sup>183</sup> OLSON, S. A., pozn. 181, s. 64.

<sup>184</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 80, s. 26.

<sup>185</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 337.

během první fáze se seznámil se svými předcházejícími životy. V románu Putování na Západ právě během poklidného spánku pod olivovníkem se Opičák stal svědkem vlastního posmrtného soudu Jamovými<sup>186</sup> pekelnými oficíry<sup>187</sup> a po procitnutí ze sna nezapomněl na neustávající hrozbu smrti, jež fakticky započala jeho cestu za hledáním nesmrtelnosti. Svě přání si vyplnil prostřednictvím obeznámení se s taoistickým učením, nicméně očištění karmy dosáhl až dalekou náboženskou poutí za svítky.

## Mahájána, čchan

O rozšíření původní verze indického buddhismu se zasloužil v 5. stol. n. l. exegeta Kumáradživa (344–413), překládající originální texty súter přímo ze sanskrtu. Jeho překlady se staly základem buddhistického kánonu na čínském území, zásadním způsobem přispěly k seznámení Číňanů s mahájánovými texty školy mádhjamiků.<sup>188</sup> Mahájána (neboli učení Velkého vozu) představuje druhý cyklus učení Gautamy Buddha. Učení mahájány pojednává o prázdnotě (*šunjatá*) a možnosti dosáhnout osvícení mnohem širšímu okruhu buddhistických stoupenců, s eventuální pomocí milostiplných bódhisattvů (bytostí dobrovolně setrvávajících na Zemi před konečnou nirvánou). Koncepti prázdnoty existenčních forem jakožto absenci trvalého substanciálního jádra skutečnosti – tedy neexistujícího o sobě, pouze prostřednictvím univerzální kontinuity<sup>189</sup> – nejvýstižněji shrnuje *Mahápradžnápáramitá hrdaja sútra (Sútra srdce)*. Pojednává se zde o ztotožnění formy s prázdnotou, charakteristickým pro mahájánový monismus (tedy non-dualismus).<sup>190</sup> *Sútra srdce* je dle O. Krále

„textem osvětlujícím jádro, esenci, „srdce“ učení o dokonalé, nejzazší moudrosti, moudrosti překonávající tento svět. Takto ji chápali a jako veliký kód v úplnosti citovali autoři největších čínských románů,“<sup>191</sup>

mezi něž bezesporu patří Putování na Západ. O tom, že tento román čerpá z učení mahájánového buddhismu, svědčí i zakomponování třech mahájánových principů, vedoucích k osvícení: k dosažení nirvány není potřeba otrocky spoléhat pouze na vlastní úsilí, lze

<sup>186</sup> Jama – vládce podsvětí a smrti.

<sup>187</sup> Čínská vidina pekla kopírovala pozemské byrokratické uspořádání – na panovnickém dvoře působilo množství ministrů a sekretářů.

<sup>188</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 353. Tato škola klade důraz na podmíněnost věcí a impiluje tak, že vše, co existuje v kontextu, nemá absolutní existenci. Takováto univerzální absence nepodmíněné existence se označuje jako „prázdnota“ (*šunjatá*).

<sup>189</sup> NAVRÁTIL, Jiří. *Uvedení do zenu*. 2. vyd. Praha: Avatar, 2004. 223 s. ISBN 80-858-6258-1. S. 16.

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 29, 32.

<sup>191</sup> KRÁL, Oldřich, ed. *Základní texty východních náboženství III: čínský, japonský a korejský buddhismus*. 1. vyd. Překlad Jan Beran. Praha: Argo, 2011. 360 s. ISBN 978-80-257-0215-4. S. 29.

využít i pomoci milostiplných bóddhisattvů, kteří stále prodlévají na zemi (Kuan jin).<sup>192</sup> Způsob cesty k nirváně se neomezuje pouze na memorování posvátných textů a asketismus, nýbrž zahrnuje i každodenní poctivou práci a duchovní čistotu, praktikovanou a Tripitakou zajišťovanou po celou dobu cesty do Indie. Podporu individuálního probuzení může dále poskytovat i *sangha*, tj. společenství buddhovských mnichů (jimiž jsou v podstatě všichni účastníci Cesty na Západ).

Vedle mádhjamiky se v rámci mahájánového buddhismu uplatňovala škola jógáčára, přirovnávající nediferencovatelnou Prázdnotu k jednotě transempirického Ducha (kosmického vědomí). Jednotná Mysl zde hraje úlohu neměnného základu a hybného zdroje jevových procesů, probíhajících ve sféře duchovního prostoru.<sup>193</sup> Mezi její přední představitele bychom mohli zařadit tchangského mnicha Sūan-canga – reálnou předlohu pro charakter Tripitaky v literárním zpracování. Románová verze mu ovšem přisuzuje úlohu vyznavače časově pozdějšího, čchanového buddhismu.

Na učení mahájánové nauky navázal v 7. stol. Chung-žen (602–674), čímž založil specificky čínskou variantu buddhistického učení, orientovaného na *dhjánu* (čínsky „čchan“ – duchovní cvičení vedoucí k dosažení moudrosti prostřednictvím zklidnění mysli).<sup>194</sup> Šestý čínský čchanový patriarcha Chuej-neng (638–713), zakladatel tzv. jižní školy, následně obohatil tuto verzi o taoistický prvek *wu-wej*, neboli ne-činění. Chuej-neng princip ne-dělání přenesl i na myšlení, formu a bytí:

„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>195</sup>

Praktiky čchanového buddhismu se blížily technikám taoistů a složitým meditačním metodám théravadové (učenecké) nauky,<sup>196</sup> nicméně přetrvávající důraz na prázdnotu jevů a potenciální možnost povýšení do buddhovského stavu dostatečně snaživému jednotlivci již za života odkazují k filosofii mahájány.

<sup>192</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 80, s. 46.

<sup>193</sup> NAVRÁTIL, J., pozn. 189, s. 19.

<sup>194</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 383.

<sup>195</sup> NAVRÁTIL, J., pozn. 189, s.27.

<sup>196</sup> Indický termín *dhjána* (v čínském znění *čchan* či *zen*) označuje stav soustředění do kterého se člověk uvede systematickým zaměřením mysli na jediný předmět. Zaměření čchanové buddhismu na Prázdnotu tedy neodpovídá významu původního indického termínu *dhjány*. CHENG, A., pozn. 6, s. 383.



K masivnímu rozšíření inovovaného čchanového učení, zvaného „Školou myslí“ docházelo v 8.–10. stol.<sup>197</sup> Čchanový buddhismus se od klasické indické varianty odlišoval celkovou neortodoxností, nezávislostí na pevně vybraných posvátných spisech a bezprostředním odkazováním na čistotu lidského srdce (popřípadě myslí).<sup>198</sup> Mnohá východní náboženství využívají pro zklidnění myslí meditační techniky – zpravidla formou *jing zuo*, klidného sezení. Zatímco neokonfuciánci se ve své myslí orientují na procítění vnějšího světa a nalezení možnosti vlastního zdokonalení, taoisté i buddhisté se koncentrují na prázdnotu vlastní myslí, vytěsňující jakékoliv myšlenky, odkazující na okolnosti externího světa, jež by odváděli od realizace existence univerzálního makrokosmu uvnitř osobního mikrokosmu individuální myslí. Tímto způsobem lze dosáhnout pochopení non-dualistické povahy přirozenosti. Specificky čchanovou meditační metodu představuje řešení logicky nesmyslných otázek, zvaných *kung-any* (jap. *koány*).<sup>199</sup> Jedná se o psychologické nástroje jež napomáhají studentovi zřít se konceptuálního myšlení, operujícího v modu dualistických protikladů objektu a subjektu. Tato metoda vede k nepředpojaté introspekci mimo hranice běžného, předsudečného vědomí.

Mezi vnější symboly či vzorce charakterizující buddhistickou nauku, s nimiž se lze setkat i v rámci hudebně-dramatického zpracování *Putování na Západ*, patří odříkávání manter, meditační pozice sedu, mudry (symbolické pozice rukou), zobrazení kola *dharmy* (tzv. *dharmáčakra*), lotosový květ (symbol čistoty, udržované i ve světském životě), svastika, nekonečný uzel, dvě zlaté rybky (znak hojnosti, plodnosti a „proplouvání“ životem *sansáry*), trojzubec (symbol tří buddhistických klenotů – buddhy, *dharmy* a *sanghy* – tedy víry v existenci osvícených, v buddhistické učení a buddhistickou komunitu).<sup>200</sup>

### 3.2.4 Synkretismus

Již v období dynastie Sung – pravděpodobně jakožto reakce na politickou nestabilitu, byrokratickou korupci a reálné nebezpečí mongolské invaze – vznikaly první pokusy o syntézu tří nejvýznamnějších náboženských systémů, prosperujících na území Číny. Taoistický kněz Wang Čche (1113–1170), zakladatel dodnes významné školy Úplné reality, připojil k osvědčeným taoistickým technikám pro udržování zdraví a dosažení dlouhověkosti nejlepší aspekty z ideologie neokonfucianismu (odsud především ideu

<sup>197</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 385.

<sup>198</sup> LOPEZ, Donald S. *Příběh buddhismu: průvodce dějinami buddhismu a jeho učení*. 1. vyd. Překlad Lenka Borecká. Brno: Barrister, 2003. 253 s. ISBN 80-865-9854-3. S. 199.

<sup>199</sup> KRÁL, Oldřich. *Čínská filosofie: pohled z dějin*. 1. vyd. Lásenice: Maxima, 2005. 373 s. ISBN 80-901-3338-X. S. 278, 279.

<sup>200</sup> GUTER, J., pozn. 174.

synovské piety a Doktrínu významu) a buddhismu (učení Bódhidharmy – představitele mahájánového buddhismu na čínském území v 6. stol, učení Čisté země, Sútru srdce a Diamantovou sútru).<sup>201</sup> Jednotlivé systémy se v určitých oblastech vhodně doplňovaly či dokonce zcela překrývaly, proto se setkáváme s mnoha filozofujícími osobnostmi, syntetizujícími tři učení různými způsoby: čchanový mnich Chaj-jün (1203–1257) s respektem ke společenským hodnotám konfucianismu za Mongolů favorizoval buddhistickou doktrínu,<sup>202</sup> dvorní poradce Liu Ping-čung (1216–1274) inklinoval ke konfucianismu, ovšem hlásal společný základ všech tří hlavních čínských náboženských systémů.<sup>203</sup> Vlivem Wang Yang-Mingovy filosofie, zdůrazňující individuální intuici a vrozené poznání (na rozdíl od zkonstatovaných principů formálního konfuciánského kánonu), se zvyšovala tolerance vůči neortodoxním metodám propojování prvků intelektuální a populární kultury až v konečný synkretismus tří čínských filosoficko-náboženských učení.

„Spíše než o skutečném splynutí by však bylo na místě mluvit o plynulosti vztahů mezi těmito jednotlivými náboženskými tradicemi, již umožnila skutečnost, že se dávala přednost praktickému aspektu duchovní kultury před doktrinálním obsahem.“<sup>204</sup>

Možnost vzniku uspokojivé synkreze navíc podporoval fakt, že v rámci asijského vnímání světa neexistuje vyhraněný prostor pro jedinou, exkluzivní pravdu, s jakou se setkáváme v západních monoteistických kulturách, založených na principech tzv. Abrahámovských náboženství (židovství, křesťanství, islám, bahajismus).

### 3.3 Umění v Ming

Epochu dynastie Ming charakterizovala programová restaurace starých norem ve sféře politické, kulturní a sociální. Vojenské uspořádání více méně zachovalo strukturu předcházejícího období. První císař bránil zvyšování daní a úřednických platů, což na jedné straně vedlo k neobyčejnému hospodářskému rozmachu, na straně druhé k rozšíření korupce. Nastalá situace nezůstala bez povšimnutí, v zemi sílila sociální nespokojenost. V umění, postupně osvobozovaném od „degradujícího“ vlivu předcházející mongolské dynastie, se vedle stylizované idealizace forem imperiálních říší Chan a Tchang<sup>205</sup> uplatňovaly i žánry, využívající k reflexi aktuálního dění ironie a nadsázky. V návaznosti na

<sup>201</sup> OLSON, S. A., pozn. 183, s. 33 a MOTE, F. W., pozn. 157, s. 499.

<sup>202</sup> MOTE, F. W., pozn. 157, s. 448.

<sup>203</sup> Tamtéž.

<sup>204</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 514.

<sup>205</sup> FAIRBANK, J. K., pozn. 170, s. 216.

starší epochy se umělecké žánry dělily na velké (kaligrafie, poesie a jiné literární formy, jejichž závažnost se posuzovala na základě sepětí s lyrikou) a malé (řemeslná výroba).

Pravidla klasické literatury po dobu 15. a 16. století určovala literární skupina zvaná Archaisté. Sestávala z uznávaných editorů, komentátorů starých textů a tvůrců literárního kánonu, závazného až do počátku 20. stol.<sup>206</sup> Jejich snahy směřovaly k obnově pravé „čínské“ kultury, orientované na zavedení starých pořádků po období vlády „barbarské“ mongolské dynastie. Rozsáhlý projekt, podporující národní obrodu, se opíral o nutné sepětí literatury se společenským řádem a individuální morálkou.<sup>207</sup> Požadavky Archaistů vhodným způsobem podporovaly nové zaměření edukačního systému, připravujícího studenty na výkon úřednické profese ve státní správě. Rozsáhlá literární esej v rámci státních zkoušek měla ideálně formu imitující styl starých mistrů. Módní literární druhy v té době představovaly typy lyrické i epické, formulované distingovaným (vysokým) uměleckým stylem jakožto dokladem o kultivovanosti a dobrém vkusu autora, obvykle člena intelektuální elity.

Nicméně v době, kdy se zvyšovala kritéria vysokých uměleckých forem – čímž se vzdalovala pochopení prostými lidmi – vzrůstala poptávka po obecně srozumitelných, ne příliš formalizovaných typech. Populární literární díla popírala požadavky Archaistů téměř až antagonistickým způsobem: kde Archaisté dodržovali formální korektnost, tam se v próze objevovala téměř vulgární neformálnost a humornost. Archaistický důraz na disciplínu vystřídal pocit svobody a podléhání individuální inklinaci, korektní morální serióznost nahradila radost z triviálních všedních okamžiků a nečekaných zvrátů.<sup>208</sup> Do této vzdělanci opovrhované kategorie bychom zařadili lidovější žánry typu dramata a zábavných fikcí, psaných vernakulární čínštinou. Taková díla, za účelem společenské ochrany rodového jména a intelektuálního statutu, bylo nutno vydávat anonymně či pod pseudonymem. Takto postupoval i autor literární verze Putování na Západ.

Vedle literatury se rozvíjely i další umělecké formy – např. malířství (které motivicky navazovalo na období Sung), hudba (viz kap. 2.2.5), výroba a umělecké zdobení porcelánu, jenž se spolu s hedvábím stal v tomto období významným obchodním artiklem, nehledě na přísná, státem autorizovaná omezení. Na mingské umění obecně působil Wang Yang-Mingův subjektivní idealismus, propojující neokonfuciánskou doktrínu

<sup>206</sup> DADEJÍK, Ondřej, Olga LOMOVÁ a Vlastimil ZUSKA. *Ťing-ťie: poznámky k písním ze světa lidí*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. 194 s. ISBN 9788024631622. S. 51

<sup>207</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>208</sup> OWEN, Stephen. *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911* [online] New York: W. W. Norton, 1997 [cit. 18.11.2017] Dostupné z: <http://courses.washington.edu/chin463/OwenInformalProse.pdf>.

s buddhistickými prvky, vedoucími ke zklidnění mysli. Buddhistická Škola mysli v tomto období stavěla na ideji vnitřní znalosti Dobra a Zla – prvku pravděpodobně vypůjčeného od manicheismu.

### 3.3.1 Formování charakteru opice v čínské kulturní tradici

Do čínské narativní mytologie se promítly vlivy starších i cizích kulturních tradic. Již v raných etapách se několikrát setkáváme s postavou opice – charakteru obdařeného nebývalou silou a znalostí taoistických technik. Z jižního království Čchu, pořádajícího neustávající nájezdy na území střední Číny v Období Jara a Podzimu a Válčících států, pocházela legenda o bílém gibbonovi, který se snažil dosáhnout nesmrtelnosti po vzoru taoistických mistrů.<sup>209</sup> Vyprávění tohoto typu se pravděpodobně přenesla i do oblasti Sečuánu, kde proslulost opice coby uměleckého motivu zapříčinila za dynastie Chan zavedení zvyku zdobit sarkofágy pomocí vytesaných narativních příběhů, pojednávajících o opičím démonu, škodícím a unášejícím ženy, popř. zápasícím s bájným lukostřelcem Erlangem (v literárním zpracování Cesty na Západ se jedná o epizodu v kap. 6)<sup>210</sup>. Navíc do Sečuánu – přes nějž vedly frekventované obchodní cesty mezi východní Čínou, hornatým Jün-nanem<sup>211</sup> a Barmou – pravděpodobně nejdříve pronikl vliv indické hinduistické legendy o opičím generálovi Hanumanovi. Dnes můžeme pouze odhadovat, do jaké míry se jednotlivé prvky smísily, nicméně jelikož se ve všech případech jednalo o víceméně nestabilní orální přenos, mohly se jednotlivé legendy a příběhy postupně prostupovat a zároveň přizpůsobovat regionálním poměrům a požadavkům. Právě v oblasti Sečuánu se poprvé setkáváme s postavou Suna Wu-kchunga,<sup>212</sup> jemuž byla po přijetí sinizované verze buddhistické nauky postupně přiřknuta doprovodná funkce ochránce.

Spolu s pronikajícím buddhistickým učením (ve 3. stol.) se na čínské území pravděpodobně dostal výše zmíněný, dobrodružný příběh religiózní povahy, pojednávající o osudech žáka Buddha Šákjamuniho – Mulianovi (viz kap. 2.2.4). Nejpopulárnější část popisuje cestu buddhistického učně do Pekel za účelem vysvobození hříšné matky. V čínském znění se námět nazýval „Mulian zachraňuje svoji matku“ a v dramatickém provedení byl předváděn o svátku duchů. Pohnutý osud mnicha, prožívajícího mnohá dobrodružství,

<sup>209</sup> WALKER, Hera S. Indigenous or Foreign? A Look at the Origins of the Monkey Hero Sun Wukong. *Sino-Platonic Papers* [online]. Zář 1998, 81 [cit. 30. 5. 2017]. Dostupné z: [http://sino-platonic.org/completespp081\\_monkey\\_sun\\_wukong.pdf](http://sino-platonic.org/completespp081_monkey_sun_wukong.pdf)

<sup>210</sup> WU, C. a A. C. YU, pozn. 1.

<sup>211</sup> Jün-nan, provincie na jihu dnešní Čínské lidové republiky. Severozápadní část je historickou částí Tibetu. Provincie na jihu sousedí s Vietnamem, Laosem a Myanmarem.

<sup>212</sup> WALKER, Hera S., pozn. 209.

převvedl do operní podoby Čeng Č'-čen (1518–1595) za dynastie Ming – a my opět můžeme zvažovat jeho vliv na utváření hrdinného charakteru Wu-kchunga.

Pokud se přikloníme k interpretaci Opičího krále v duchu buddhistické alegorie, lze jej považovat za obraz jedince před konverzí k buddhistickému učení – tj. podléhajícího svodům vnějšího světa, neschopného bránit svoji duši před nečekanými strastmi a neodolatelnými žádostmi. Putování a účel celé výpravy bychom mohli chápat ve spojitosti s významným mahájánovým textem Sútry srdce, k čemuž přispívá i fakt, že Sunovo řeholní buddhistické jméno v překladu znamená „Znalý prázdnoty“. V rámci vyprávění o Cestě na Západ tak dochází k propojení formy (personifikované do hrdinného charakteru Suna) s prázdnotou („Znalý prázdnoty“ musí uznávat minimálně její existenci) analogicky tomu, jak je popisuje ústřední motto Sútry srdce: „Tvar není nic jiného než prázdnota, prázdnota není nic než tvar.“<sup>213</sup>

### Analogie čínského Suna Wu-kchunga s indickým Hanumanem

Výše jsme se zmínili o možné příbuznosti čínského a indického motivu, pojednávajícího o opičím hrdinovi. Nyní si zběžně představíme některé výrazné shody.

Oba zmínění opičí hrdinové zastávají podobnou – tj. doprovodnou – funkci vedle lidského cestovatele s jasně zadaným úkolem. Jejich bojové kvality a další magické schopnosti je stavějí na úroveň samotným tradičním bohům, jimž se nerozpakují ve své zvířecí zpupnosti odporovat, soupeřit s nimi a vyhrávat. Čínský Sun se bez větších obtíží postavil bohu Er-langovi<sup>214</sup> (kap. 6)<sup>215</sup>, bájnému lukostřelci, aby si s ním poměřil síly v taoistické schopnosti přeměňovat vlastní morfologii, zatímco intelekt a sílu indického Hanumana měla na příkaz vyšších hinduistických bohů prověřit legendární Surasa<sup>216</sup>, božská matka hadů.

Sunův zrod je tradičně popisován prostřednictvím dlouhodobého působení větru na kamenné vejce – propojením učení o Pěti elementech a *Jinu* a *Jangu* lze tento prvek interpretovat coby propojení mužského (*jangového*) elementu Větru s ženským (*jinovým*) elementem Země. Rodičovství indického Hanumana je přičítáno opičí ženě Anjaně a bohu větru Manmathuovi. Vnitřní propojení bipolárních principů a základních elementů v tělech obou hrdinů jim v jejich rušných životech opakovaně přineslo nečekané výhody či pomoc

<sup>213</sup> *Sútra srdce* in: KRÁL, O., pozn. 191, s. 29–32.

<sup>214</sup> Er-lang, viz pozn. 101.

<sup>215</sup> WU, C. a A. C. YU, pozn. 1.

<sup>216</sup> Hinduistické božstvo Surasa je známo jako dcera boha slunce Dakši. Bohyně tradičně reprezentuje nebesa, může být též chápána coby personifikace iluzivních vlastností harmonie, rovnováhy, čistoty, dobra, ctnosti, upřímnosti - souhrnně nazývaných „sattva“.

v různých situacích – vzpomeňme alespoň na moment, kdy byl Sun za trest uzamčen na 49 dní<sup>217</sup> v Lao'cově nebeské peci při přípravě pilulek nesmrtnosti (kap. 5)<sup>218</sup>. Ke všeobecnému údivu ve zmíněném termínu neuhořel, neboť otcovský element Větru způsobil v součinnosti s elementem Ohně pouze zvýšenou produkci kouře. Silný dým „pouze“ trvale podráždil jeho citlivé zvířecí oči do ruda a vybavil je schopností prohlédnout zlé úmysly.<sup>219</sup>

Sunova schopnost dlouhodobého cestování ve vzduchu formou skákání a salt mezi mraky (jež má simulovat umění taoistických mistrů a bohů jezdit na oblacích) se podobá Hanumanově dovednosti dlouhých skoků, při nichž pro odraz využívá vysokých hor, vodních hladin apod. Dovednosti těchto dvou zvířecích hrdinů překonávat velké vzdálenosti v poměrně krátkém čase jasně imitují tradiční umění vyšších mistrů taoistické či hinduistické tradice levitovat či létat prostřednictvím znalosti magických formulí a odlučování vnitřního ducha od fyzického těla. Víru v existenci zvířecí duše s sebou přinesla až buddhistická nauka, která je mladší než hinduismus i taoismus, nicméně koresponduje se starou čínskou představou o participaci zvířat na kosmické energii *čchi*.

Oba charaktery v průběhu putování dozrávají: od původní mladické nerozváženosti postupně docházejí k vnitřní vyrovnanosti, jíž dosáhnou až po překonání mnohých překážek, mezi něž patří i překonání vlastního dvojníka, jehož schopnosti představují zrcadlový protiklad ke schopnostem a síle hlavních hrdinů. Antagonistou Kamenné opici (další ze Sunových přízvisek, viz dále kap.3.5.2) je jeden ze čtyř spirituálních primátů nespádajících do žádné z obvyklých deseti kategorií esencí tohoto univerza – Šestiuchý makak.<sup>220</sup> Při souboji nemůže jeden druhého porazit a jejich zjev je zcela totožný. Pouze Buddhova moudrost, rozeznávající protiklady v similaritě, rozpozná a přemůže Sunův protějšek.

### 3.4 Wu Čcheng-en

Wu Čcheng-en (1500–1582/ 1505–1580) většinu života strávil v Chuaj-anu ve stejnojmenné provincii. Od mládí se opakovaně pokoušel složit úřednické zkoušky, k čemuž však došlo až ve středních letech, kdy následně počal studovat univerzitu v Nankingu. Až ve zralém věku 60ti let dosáhl jmenování okresním úředníkem, po dvou

<sup>217</sup> Bardo, neboli posmrtný mezistav, trval 49 dní. A přesně tatáž doba je nutná k přípravě elixíru nesmrtnosti v taoistické peci.

<sup>218</sup> WU, C. a A. C. YU, pozn. 1.

<sup>219</sup> Lze tvrdit, že kromě elementu vody – již se Opičák v bojích vyhýbal – na něj působily ostatní čtyři živly: kamenné vejce přírůstek elementu Země, zatímco výživu vejce zajišťoval živel Větru. Sun prošel alchymistickým procesem výroby elixíru života v tavicím kotli – kde působí element Ohně – a jakožto opici je mu přisuzován v rámci čínského zodiaku přisuzován živel Kovu.

<sup>220</sup> Kromě Kamenné opice a Šestiuchého makaka náleží do kategorie výjimečných spirituálních primátů dále Opice s dlouhými pažemi a Rudozadá opice. Schopnosti jednotlivých bytostí se protikladně doplňují do páru. Další dva zmíněné charaktery nevystupují v příběhu, jsou pouze jedinkrát zmíněny ve slovech Buddhy.

letech však byl na základě smyšlených důkazů obviněn z korupce a uvězněn. Po očistění jména a propuštění se zcela stáhl z veřejného života a po zbytek svých dní se věnoval především literární činnosti ve své domovině.

Wu Čcheng-enova díla, vydávaná pod pseudonymem Še-jang šan-žen, se celkově vyznačují aktuální situační reflexí a celkovou sociální kritikou, již skrýval ve veselých verších, v komice dialogů drobných her. Styk s obyvatelstvem z doby vlastního úřednického působení zúročil při sběru lidových zkazek a pravděpodobně i při tvorbě slavného románu *Putování na Západ*, který se vyznačuje lidovým charakterem, silným ironizujícím akcentem a hovorovým, všeobecně srozumitelným jazykem, pro něj se zařadil mezi čtyři nejvýznamnější klasické romány.<sup>221</sup> První tištěné vydání knihy proběhlo anonymně r. 1592, tedy deset let po autorově smrti. Dnes chápeme jeho román jakožto dobrodružný příběh psaný lidovým a obecně srozumitelným jazykem, jenž je s největší pravděpodobností výsledkem kompilace orálně tradovaných fabulí – tedy umělecky podřadného materiálu, ohrožujícího autorovo dobré jméno ve vzdělaneckých kruzích (proto bylo zveřejněno až po Wu Čcheng-enově smrti). Autorská invence obohatila dobrodružný materiál o pevný historický kontext, navíc se zde projevuje protivládní kritika, karikatura dobových nešvarů a problémů mingské dynastie.

Autor v koncepci románu využil folklorních verzí vyprávění o reálné historické postavě čínského mnicha Sün-canga (602–664)<sup>222</sup>, jenž na počátku 7. stol. (za vlády Tchangů, 618–907) putoval do vzdálené Indie pro buddhistické sůtry. Mnich během zhruba 17ti let cestování prošel téměř sto zemí (přes poušť Gobi až k oáze Chami, přes Afganistán a pohoří Hindukuš), dokud nedosáhl indického Kašmíru. V Indii studoval v různých klášterech původní učení a posléze se vrátil i se svitky do Čchang-anu, tzv. města Věčného míru. Dalším využitelným zdrojem a silnou inspirací pro nové zpracování vyprávění o Opičím králi mohla být opera *Cesta na Západ* z pera dramatika Wu Čchang-linga z období Jüan (1271–1368). Operní zpracování představilo poměrně propracované, nápadné charakterové rysy aktivních zvířecích hrdinů, účinkujících v jednoduchém dějovém schématu. Další dva možné podněty z operního prostředí mohly představovat opery „Čcheng Chuan Žuej“ (ve Wu Čcheng-enově zpracování využité jako příběh Sün-cangova otce,

---

<sup>221</sup> *Putování na Západ*, *Romance o Třech království*, *Příběhy jezerního břehu* (viz kap. 2.2.4) a dobově pozdější *Sen v červeném domě* (dílo bylo vydáno r. 1791, 20 let po smrti autora Čchao Süe-čchina).

<sup>222</sup> Formou cestopisu Sün-cang dokumentoval svoji cestu v knize „*Great Tang Records on the Western Regions*“, formou životopisu, obohaceného o fiktivní žertovné momenty zpracovali námět jeho dva žáci. Anglický překlad od Rongxi Li vyšel r. 1995 pod názvem „*A Biography of the Tripitaka Master of the Great Cien Monastery of the Great Tang Dynasty*“.

kap. 9)<sup>223</sup> a „Mnich Plaváček“ (kap. 9)<sup>224</sup>, dokumentující mnichovo dětství a dospívání. Náměty těchto hudebních dramatických děl byly Wu Čcheng-enem použity v úvodních částech novely bez zásadnějších modifikací.

Wu Čcheng-en dále využil básně potulných vypravěčů dokumentujících děj, zatímco vlastní lyrické vložky zaměřil na umělecký popis krajiny či vnitřního rozpoložení některého z hrdinů. Poměrně vysoká úroveň lyrické složky by z úst komických hrdinů mohla vyznívat poněkud nepatřičně, proto se s ní můžeme shledat spíše v rámci sebeděstavovacích akcí (viz výše *čchi-pcha*, kap. 2.2.3). Nelze nezmínit formu tzv. *pien-wenů* – „zázračných vyprávění v lidové řeči, vystavěných na základě buddhistických příběhů“<sup>225</sup>, mísících úseky obecně srozumitelné prózy s veršovanými pasážemi – veřejně přednášených lidovými vypravěči. Tento prosimetrický styl (tj. částečně veršovaný, částečně prozaický)<sup>226</sup>, rozšířený především v období dynastie Tchang a Pěti dynastií (618–907, 907–960) sloužil k šíření buddhistické nauky zábavnou formou, srozumitelnou i prostému lidu. Mezi nejvýznamnější a zcela zachované *pien-weny* (objevené až ve 20. století v jeskyni Mo-kao u města Tun-chuang, provincie Kan-su) patří již zmíněný příběh o Mulianovi.

Lze tedy soudit, že Wu Čcheng-enův text nevychází čistě z autentické cestovatelské zkušenosti, ani z čiré fantazie, nýbrž mísí lidové a fantastické zkazky, vztahující se ke konkrétním geografickým reáliím (např. reálná hora Lien-jün-kang<sup>227</sup> v přímořské provincii Ťiang-su), s náměty využívanými v zábavných žánrech typu hudebních divadel a veršovanými příběhy potulných vypravěčů za dynastie Sung.

### 3.5 Putování na Západ, obecný výklad užitých symbolů

Na klasický čínský román Putování na Západ, tradičně zařazovaný mezi čtyři nejvýznamnější literární díla císařské Číny, dnes můžeme nahlížet z mnoha úhlů pohledu. Můžeme v něm spatřovat dědictví starověké mytické tradice, epickou formou pojednávající o nadpřirozených hrdinech, dále lze prostřednictvím analytického rozboru obsahu sledovat spontánní proces syntézy prvků multikulturní povahy, anebo lze na příběh, pojednávající o nebezpečnostech náboženské pouti, pohlížet jako na náboženskou metaforu duševní obrody. I přes velké množství možných výkladů se v této práci zaměříme

<sup>223</sup> WU, C. a A. C. YU, pozn. 1.

<sup>224</sup> Tamtéž.

<sup>225</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 382.

<sup>226</sup> KALVODOVÁ, D., pozn. 80, s. 56.

<sup>227</sup> V českém překladu Heřmanové jako hora Bujných květů:

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



především na momenty, podporující hledisko nábožensko-filosofické synkreze, podmíněné neustávajícím procesem sinizace. Z pohledu filosoficko-náboženské buddhistické tradice lze putování poutníků vyložit jakožto alegoricky pojatou cestu k individuálnímu osvícení.<sup>228</sup> Dle S. A. Olsona je cesta na Západ

„v jistém smyslu antologií čínského folkloru a katalogem četných duchovních bytostí. Z jiné perspektivy je metaforou postupu duchovního zušlechtování (integrujícího buddhistické, taoistické i konfuciánské metody). Všichni si neseme v sobě aspekty hlavních postav Cesty na Západ.“<sup>229</sup>

Wu Čcheng-enovo literární zpracování znamenalo sjednocení, časové uspořádání a kodifikaci původně kusých, ústně tradovaných folklorních povídek podobného tématického zaměření, motivicky zakotvených v učeních konfucianismu, taoismu, buddhismu a v lidové slovesnosti, pojednávající o nadpřirozených hrdínech. Nestabilita orálního přenosu, která se projevovala např. zohledňováním regionálních zvyklostí, úpravou původních syžetových struktur a potažmo samotných fabulí, vedla k redukci originálních nuancí a následné homogenizaci narativního materiálu. Autor Wu Čcheng-en prostřednictvím literární fixace upevnil původně nestálý obsah, přičemž jej obohatil o vlastní invenci v podobě aktuální sociální kritiky, podané nenápadnou, humornou formou satiry.

### 3.5.1 Hlavní postavy Putování na Západ

Co se týče jednotlivých charakterů, vedoucí pozici – a zároveň jediný stálý lidský prvek během celé výpravy – představuje buddhistický mnich Tripitaka<sup>230</sup>, řeholním jménem Süang-cang Tchang.<sup>231</sup> Mnich, blízký „probuzení“, se musí formálně očistit za spánek v průběhu buddhistické lekce v minulém životě. Popravdě jej však jeho zaujetí dosažením kýženého cíle natolik zaneprázdnilo, že zapomněl projevovat základní buddhovskou vlastnost – soucit. Tripitaka neovládá magické umění taoismu, soustředí se výhradně na dosažení buddhistické moudrosti, jedinou magickou formuli využívá při stahování zlaté obruče umístěné na Sunově hlavě.<sup>232</sup> Tímto bolestivým trestáním za různorodé prohřešky metaforicky udržuje živelného a mnohdy netrpělivého opičáka na daleké cestě směrem k buddhistickému povýšení. Mnich je odolný vůči veškerým svodům a tužbám světského života, nicméně jeho přílišná důvěřivost jej častokrát uvede do ohrožení života a celé mise,

<sup>228</sup> SOUČKOVÁ, K., pozn. 91, s. 63.

<sup>229</sup> OLSON, S. A., pozn. 201, s. 129.

<sup>230</sup> Tripitaka či Tipitaka (doslova tři koše) – souhrnný název pro buddhistické kánonické texty.

<sup>231</sup> Příjmení Tchang přijal poté, co jej císař přijal za bratra.

<sup>232</sup> Sunova obruč kolem hlavy symbolizuje, nebo spíše vizualizuje, princip podřízení těla duchovním aspektům.

nedbaje na Sunovy výstrahy (Opičák totiž prohlédne veškerý klam a přetvářku díky ohnivým očím). Dále jej lze chápat jakožto ochránce srdcí, směřujících k osvícení, neustále pokoušených světskými tužbami a vášněmi. Komplikované okolnosti mnichova zrození, věrohodně převzaté z námětu výše zmíněných oper (viz kap. 3.4), popisuje Wu Čcheng-en v deváté kapitole svého spisu a nedočkal se vícenásobného hudebně-dramatického zpracování pekingským typem opery.

Ču Pa Ťie (doslova Znalý schopnosti) je v českém překladu Heřmanové znám jako Čuník<sup>233</sup>. Čínský zasvěcený titul odkazuje na osm zákazů buddhistické nauky,<sup>234</sup> neboť se jedná o původně nenasytého člověka. Díky správnému duchovnímu vedení a schopnostem byla pouhému člověku svěřena funkce vojenského maršála tisícového vojska Nefritového císaře. Nicméně po incidentu, zahrnujícím obtěžování bohyně Měsíce, nutně následovalo vyhoštění z Nebe. Nová fyzická podoba s prasetem má upozornit na amorální podstatu světských tužeb a lidských nedostatků, jež se řadí mezi pět buddhisty stanovených překážek, znemožňujících dosažení klidu (smyslová touha, zlá vůle, lenost, neklid a strach, skeptická pochybnost). Tento komický charakter na jevišti přejímá povahové vlastnosti všeobecně přisuzované vepři – např. optimismus, komunikativnost, záliba v pohodlí – některé přehání (těžkopádnost), jinými naopak zcela neguje vžité představy o tomto mírném zvířeti – zbabělost, lhaní, nadutost a vychytralost – projevujíc je při neustálých pŕtkách s Opičákem, které ještě umocňují jeho komediální potenciál. I ve své animální podobě (na jevišti symbolizované pevnou obličejovou maskou v podobě prasete) ovládá umění 32 taoistických proměn, létání na oblacích, boje ve vodní hlubině a boje se silnou magickou zbraní připomínající hrábě – daru od Nebeského císaře – ukutou z energie Nebe, Země, *Jinu* a *Jangu*. Představuje druhého bojově nejzdatnějšího člena výpravy.

Čuníkův hřmotný a poměrně neobvyklý zjev společně se znalostí taoistických praktik nám mohou připomínat dva členy ze skupiny Osmi legendárních nesmrtelných: nadmíru robustního chanského generála Čunga-li Čchüana a nepohledného žebráka Li Tche-kuaje. Propojením typických atributů těchto dvou Nesmrtelných – vějíře palmových listů a železné berle – nám s určitou dávkou představivosti vzniká vizuální podoba Čuníkovy magické zbraně. Řeholní jméno označuje Čuníkovu nově nabytou schopnost zanechat tělesných žádostí a ponořit se hlouběji do svého vnitřního vědomí.

<sup>233</sup> WU, Čcheng-En. *Opičí král: vyprávění o putování na západ*. 2. vyd. Překlad Zdenka Heřmanová. Praha: Albatros, 1997. 371 s. ISBN 80-000-0567-0.

<sup>234</sup> Tzv. Attha-šila, buddhistická morálka, zakazuje zabíjení, krádež, smilnost, lhaní, alkohol, jídlo mimo přiměřený čas, rozmařilé zábavy, přepych.

Písečný mnich – Ša<sup>235</sup> Wu Ťing, Znalý čistoty – byl kdysi vypovězen z nebeské funkce dozorce nad Komnatou podivuhodné mlhoviny do světa smrtelníků v podobě krve-lačného vodního démona poté, co rozbil při hostině křišťálový pohár, náležející Císařovně matce Západu. Drahocenná váza či pohár patří k významným symbolům čínské religionistické tradice, podle níž jsou v něm přechovávány klenoty štěstí nebo nektar nesmrtelnosti. Poškozením předmětu s tak silnou symbolickou hodnotou došlo k narušení čistoty a klidu, neboť homofonií čínského termínu „pao-pching“ (vzácná váza) lze mínit též myšlenku „ochraňování klidu a míru“.<sup>236</sup> Odtud tedy pramenila závažnost provinění, následného trestu a zatížení karmy. Po inkarnaci do bestiální podoby sídlil Písečný mnich v bažině a živil se masem procházejících pocestných, dokud mu Kuan-jin nepřislíbila spasení prostřednictvím buddhistického pokání.

Písečný mnich ovládá umění taoistických proměn, jakožto bývalý člověk umí létat v oblacích, vlastní magickou zbraň proměnlivé velikosti a díky statutu vodního démona velmi dobře zvládá boj v hluboké vodě. Jeho charakter je trpělivý, naprosto oddaný svému mistru, usmiřující neustálé hašteření mezi ostatními poutníky, bez protestů nesoucí část zavazadel (pravděpodobně coby odčinění buddhistické překážky lenosti v minulém životě). Jednoduše obraz obyčejného čínského člověka, jenž ve snaze o sebezdokonalení nebo pokání z minulých hříchů musí překonávat mnohé útrapy, jimiž očišťuje svého ducha. Jeho mnišská kutna mívá barvu písku a tvář zcela pokrytou černě na důkaz pokání a ctnosti. Charakter a chování Písečného mnicha významně připomíná poměrně významného filosofa Čchen Sien-čanga (1428–1500), přezdívaného Paj-ša (Bílý písek). Zmíněný učenec se po počátečním studiu neokonfucianismu odklonil od známých učení a trval na názoru, že opravdová cesta k centru mysli – přímo propojené s nebeským principem – představuje mlčenlivost (výraznou vlastnost Písečného mnicha). Neokonfuciánské prvky jeho učení o mysli lze snadno propojit s buddhismem.<sup>237</sup>

Jü Lung, neboli malý Bílý drak, byl původně odsouzen na smrt za neposlušnost vůči svému otci – Dračímu králi Východního moře. Draci zaujímali od nepaměti významnou pozici v čínských mytologických i kosmologických představách. Nejen, že byli považováni za personifikaci kosmické síly *čchi*, nýbrž zároveň symbolizovali plodivou mužskou sílu *jang* a dle legend ovládali veškerá vodstva – včetně čtyř světových moří vymezujících hranice země. Pro svůj mocný potenciál se již v raných dobách císařství stali

<sup>235</sup> Obvyklé příjmení Ša („písek“) můžeme v tomto případě pokládat za slovní hříčku, neboť determinativ čínského znaku odkazující na vodu může referovat k buddhistické řece Ganze.

<sup>236</sup> OBUCHOVÁ, L., pozn. 105, s. 60.

<sup>237</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 502, 515.

výhradním znakem císařského majestátu, symbolem „syna Nebes“. Některé rolnické pověsti vyprávějí o vzniku drahých perel prostřednictvím „destilace měsíční esence, jež ukápla z dračí tlamy.“<sup>238</sup> Snad proto nezáměrné rozbití královské Dračí perly, představující materiální propojení *jangového* dračího prvku s *jinovým* měsíčním elementem – navíc s přihlédnutím na konfuciánský apel na synovskou oddanost – přivedl dračího prince až k trestu smrti a zatížení buddhistické karmy na mnoho budoucích životů (což by u draka znamenalo nekonečný trest vzhledem k nesmrtelnosti). Po zákroku bohyně milosti Kuan-jin byl provinilý Jü Lung zbaven dračí podoby, po shledání s právě se formující výpravou zaujal vzezření a mlčenlivou funkci Tripitakova bílého koně, nesoucího většinu nákladu – další oblíbený buddhistický symbol zosobňující mlčenlivost, trpělivost a zodpovědný přístup vůči karmické zátěži (symbolicky zobrazené zavazadly).<sup>239</sup>

Za nejvýraznější a divácky nejoblíbenější postavu Putování na Západ lze bezpochyby považovat energický charakter Opičáka Suna, jenž dle některých názorů symbolizuje temnou stránku lidské psýché. Opice je v rámci taoistické tradice považována za animální symbol dlouhověkosti, ba dokonce nesmrtelnosti, v čínských lidových pověrách se o ní hovoří jako o léčiteli nemocí a odháněči zlých duchů.<sup>240</sup> Inteligenci, učenlivost, tvořivost, smysl pro vtip i tvůrčí zaujetí opic naopak vyvažuje občasná ješitnost, vzdorovitost hraničící až s násilností a neuctivost k druhým – nectností negativně posuzované konfuciánskými kritérii. Sunova statečnost, duchaplnost a hravost vyjadřují naději, smysl pro spravedlnost. Neutuchající optimismus dále svědčí o bojovném duchu, který má potenciál vydat se na dalekou cestu jak reálného, tak metafyzického rázu. O raném období Opičákovy života – ještě před buddhistickým zasvěcením – pojednává prvních šest kapitol Wu Čcheng-enova spisu, který sice částečně užil Opičákovy postavy jakožto personifikace odporu, nicméně mnohem výrazněji vykreslil tento charakter způsobem, poukazujícím na tzv. *monkey mind* – nepokojnou, svéhlavou mysl člověka před dosažením klidu (kap. 7)<sup>241</sup>.

### 3.5.2 Stručný popis děje

Opičák Sun se dle legendy zrodil na ostrově Ao-laj (zeměpisně odpovídajícímu území Japonska) z kamenného vejce, jež bylo po tisíc let vyživováno energií Země i Vzduchu. Akt zrození z vejce sám o sobě symbolizuje zrod bytosti, obdařené schopností létat, létání samo dále poukazuje na vyšší stav vědomí. Krátce po narození (asi 850 let před začátkem buddhistické poutě) díky neuvěřitelné obratnosti a síle sjednotil ostatní opice

<sup>238</sup> Tamtéž, s. 110.

<sup>239</sup> GUTER, J., pozn. 174, s. 104.

<sup>240</sup> Tamtéž, s. 102.

<sup>241</sup> WU, C. a A. C. YU, pozn. 1.

a prohlásil se jejich králem na hoře Bujných květů. Po zvládnutí lidské řeči a prožití snové vize posmrtného soudu v Jamově<sup>242</sup> pekle zatoužil po nesmrtnosti. Proto se na jednoduchém voru z piniových kmenů<sup>243</sup> přeplavil přes moře směrem na jihozápad a pátral mezi obyčejnými lidmi po mistrovi, jenž by jej vzal za svého žáka. Leč lidé na kontinentě netoužili po duchovním růstu ani po nesmrtnosti. V zajetí své každodennosti se denně lopotili v touze po bohatství, jež by vyměnili za podřadné světské statky.

Posléze na hoře Svaté terasy našel taoistického patriarchu Subódhiho, v jehož učení strávil přibližně deset let, během nichž dosáhl umění skákání po mracích, 72 taoistických proměn<sup>244</sup>, znalosti působení měsíční esence, principů *jinu* a *jangu*, pěti elementů, pochopení osmi symbolů (pravděpodobně osmi základních Trigramů v Knize Proměn)<sup>245</sup>, léčebných postupů a nezranitelnosti – teoretických základů pro praktické dosažení nesmrtnosti. Při výuce taoistických technik mu mistr, v předtuše následného vývoje, udělil buddhistické jméno Sun Wu-kchung (Ten, který pochopil Prázdnotu).<sup>246</sup> Po letech učení taoistické moudrosti jej mistr propustil do světa s předpovědí mnoha rebelií. Tento akt výrazně připomíná tajný dodatek k pokročilým buddhistickým učením – praktiku zvanou „mrtvý mnich v jeskyni“: buddhističtí mniši by ideálně měli strávit nějaký čas mimo zdi kláštera mezi laiky a nevěřícími, neboť v lůně církve – chránění před všemožnými světskými nástrahami – nelze otestovat pevnost svojí víry, nelze plně rozvinout odhodlání a bytostně vlastní duchovní schopnosti.<sup>247</sup>

Po návratu ke svému kmeni si Opičák u dračího krále Východního moře opatřil neobyčejně mocnou zbraň – tyč ukutou z magického kovu Mléčné dráhy o vysoké hmotnosti<sup>248</sup>, naposledy užitou v bájných časech legendárním polobohem Jü při zdolávání

---

<sup>242</sup> Jama – vládce podsvětí a smrti.

<sup>243</sup> Pinie je v kulturách Číny a Japonska rostlinným symbolem pro dlouhověkost, nesmrtnost, odhodlání, dokonalost a trpělivost.

<sup>244</sup> Taoisté zmiňují dva způsoby úniku kalamitám, souvisejícím s dosažením nesmrtnosti. První úroveň se nazývá Nebeský žebřík – schopnost 36 transformací, jež ovládá Zhu Ba Jie. Druhý stupeň se zve Pozemská konkluze, umožňuje 72 proměn a poskytuje 72 životů navíc.

<sup>245</sup> J. GUTER (pozn. 174, s. 142) připomíná, že číslo osm má významné symbolické konotace ve všech významných čínských náboženstvích: taoismus uznává osm symbolů, tj. osm Trigramů symbolizujících základní přírodní entity (nebe, země, řeky, oheň, jezera, vítr, hromy, hory), konfucianismus hovoří o osmi klenotech neboli pokladech učence, buddhismus o osmi symbolech štěstí či osmi zákazech.

<sup>246</sup> Původní jméno opičáka mělo být Hu-sun, tedy Makak. Ovšem znak pro první část jména by se skládal z determinativů pojmů „starý“ a „měsíc“, což se zdálo nemístné. Mistr tedy ponechal pouze druhou část termínu – znak sun 孫, sestávající z determinativů pojmů „dítě“ a „schopnost“ – odpovídajících povaze opice. V druhé části lze navíc vrchní čáru považovat za nerozepsanou součást znaku pro „psa“ naznačující animální charakter.

<sup>247</sup> OLSON, S. A., pozn. 201, s. 97.

<sup>248</sup> Taoistická tradice klasifikuje těžké předměty jako tzv. osmý nebeský lék. Nebeské léky údajně zlepšují cirkulaci životní energie. Objekty osmé kategorie vynikají ve schopnosti oboustranně odrážet či blokovat neusměrněnou a příliš rychle proudící energii. Nebeských léků je dohromady devět, symbolický význam čísla devět se pojí s dlouhověkostí, nesmrtností.

povodně, měnící svoji velikost dle přání vlastníka. Dále si v Pekle u Jamových oficirů<sup>249</sup> vynutil vyškrtnutí celého opičího kmene ze seznamu smrtelných – kteréžto výjimky dosahují pouze buddhové, Nesmrtelní čínské taoistické tradice a někteří mudrcové. Zvěsti o drzém a zpupném chování neurvalé opice se donesly až k Nebeskému císaři, který mu pro obecný klid svěřil podřadnou funkci Nebeského podkoního.<sup>250</sup> 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), vyjel sad, pokrmy připravené k oslavě, dále taoistickému alchymistovi (personifikace Lao-c') ukradl, a následně požil, pilulky spolu s elixírem nesmrtelnosti. Poté uprchl zpět na zem a začal se chystat k válce proti nebeským mocnostem.

Po vojenské prohře s bohem Er-langem následovaly četné nezdařilé pokusy o opravu tohoto nesmrtelného a nezranitelného opičího vzbouřence. Sun se ve své samolibosti nakonec vsadil s Buddhou (zde nejvyšší pozice v nebeské hierarchii), že dokáže vyskočit ze dlaně Osvíceného – přičemž jednotlivé prsty symbolizují pět elementů přírody. Nicméně prohrál. Za trest – a jako důkaz opičí neschopnosti uniknout některým univerzálním zákonům – byl na pět set let uvězněn pod skálu Pěti žvlů (symbolické materializace Buddhova nadřazeného stavu myslí nad elementy univerza), dokud jej nevysvobodí kolem projíždějící mnich Tripitaka. Po uplynutí poloviny tisíciletí konečně začíná pouť na Západ.

Mnich Tripitaka a Sun Wu-kchung na své cestě spojili své síly s dalšími poutníky: Čuníkem, Písečným mnichem a Dračím princem v podobě koně. Prožili mnohá dobrodružství, která měla upevnit jejich morální charakter, až konečně výprava dosáhla úpatí Posvátné supí<sup>251</sup> hory (kap. 85)<sup>252</sup>, kde ji očekával taoistický jinoch – Veliký zlatý nesmrtelný z Jadeitového chrámu. Cesta na samotnou horu znamenala pro pěší duchovní očištění a obrodu, ke které může taoismus vést, nicméně dovršení spočívalo v síle buddhistické nauky. Při plavbě přes říčku zvanou „Mraky přesahující proud“ v bezedném člunu<sup>253</sup>, duchovně řízeném samotným Buddhou světla, zanechal Tripitaka v divokém proudu vody nedokonalé lidské tělo, ovládané šesti smysly, zabraňujícími dosáhnout buddhovské

<sup>249</sup> Byrokratická hierarchie císařské Číny se odráží i v náboženských představách. Úředníci, vykonávající administrativní činnosti, se dle čínských představ soustředili kolem Nebeského císaře i vládce podsvětí.

<sup>250</sup> V Číně se věřilo, že přítomnost opice v koňských stájích působí blahodárně a zahání koňské choroby.

<sup>251</sup> Sup jakožto letu schopná entita symbolizuje vyšší stav vědomí. Jeho dovednost plachtit po směru větrných proudů bez mávání křídly (křídla představují další symbol vyššího stavu vědomí) poukazuje na možnost prodloužení okamžiku, prodloužení momentální přítomnosti zakoušené např. při meditaci. Celé Putování na Západ z tohoto pohledu metaforicky popisuje vnitřní cestu k individuálnímu vyššímu stavu vědomí.

<sup>252</sup> WU, C. a A. C. YU, pozn. 1.

<sup>253</sup> Symbol člunu spojuje starověká čínská i buddhistická tradice se světem mrtvých.

moudrosti a nespoutané *dharmy*. Zajímavé konotace ohledně ponoření do očištného proudu získáme přihlédnutím k Jungovské psychologii, kde voda symbolizuje nevědomí. Tzv. ponoření ve vodě symbolizuje návrat k temnému počátečnímu stavu psýché po němž následuje nové zrození – v našem případě zřeknutí se fyzické formy těla, zatíženého potenciálním hříchem.<sup>254</sup>

Cestující překonali celkem 80 hrozeb, avšak pro dokonalý počet zdárně zdolaných kalamit museli na zpáteční cestě prožít ještě jedno dobrodružství. Násobením dokonalého čísla taoistické i buddhistické tradice – devítky – totiž dostaneme číslo 81, které symbolicky označuje dosažení buddhistické nesmrtelnosti. Dle kánonických měřítek trvala cesta 5 048 dní, po níž obdrželi stejné množství svitků posvátných textů. Při prvním pokusu dostali poutníci za svoji snahu svitky prázdné, nečitelné zrakem pouhého laika. Jejich forma vypovídala o nesdělitelnosti a pojmové neuchopitelnosti božství. Jejich obsah byl schopen číst pouze Sun, Znalý prázdnoty. Pro čínský lid si ovšem museli vyžádat skripta popsaná, která fungují podobným způsobem jako mantry – tj. viditelná znamení božství. Po doručení textů do čínského hlavního města všichni cestovatelé vystoupili k Nebi a jejich nyní očištěné statuty byly povýšeny: Tripitaka zaujal pozici Buddha Dobrých zásluh, Sun status Buddha Vítězného boje, Písečný mnich se převtělil v Arhata se zlatým tělem,<sup>255</sup> Čuník byl pověřen funkcí Správce oltářů a Dračí princ se zařadil mezi osm nejvýznamnějších Nebeských draků.

### Přehled Sunových titulů

Uvádíme zde stručný přehled titulů a jmen Opičího krále, s nimiž se lze setkat v literární i dramatické verzi Putování na Západ.<sup>256</sup> Specifická vlastní jména v čínštině mohou sloužit – jako i v jiných jazycích – k lokalizaci, identifikaci, či naopak diferenciaci. Oslovování a výběr vlastního jména může být též veden honorifikačním motivem. Zde ovšem zařazujeme krátké resumé titulů Opičího krále ke kapitole pojednávající o ději Wu Čcheng-enova románu Putování na Západ z toho důvodu, že jeden každý Sunem aktuálně užívaný titul explicitně exteriorizuje jednotlivou fázi kultivačního procesu Opičákovy mysli. Lineární dynamika probíhajícího děje společně s terminologickým zachycením aktuálního duchovního rozpoložení Sunova charakteru dohromady a na syntagmatické úrovni konstruuje obsah i temporalitu zápletky. Opičákovy tituly jsou řazeny lineárně na základě časové souslednosti událostí – od zázračného zrodu po dosažení buddhovství:

<sup>254</sup> SHARP, Daryl. *Slovník základních pojmů psychologie C.G. Junga*. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. 171 s. ISBN 80-85880-39-3. S. 114.

<sup>255</sup> Arhat je buddhistický status člověka dosáhnuvšího nirvány, nikoliv ovšem buddhovství.

<sup>256</sup> WU, Č. a A. C. YU, pozn. 1.

WU, Č., pozn. 233.

Titul Š' Chou, tj. Kamenná opice, referuje o neobvyklém zrodu nové entity. Kamenné vejce bylo po tisíc let inkubace vyživováno známými elementy. Sun dále patří mezi čtyři primáty, kteří nespádají do žádné z deseti kategorií, proto je zván též Inteligentní kamennou opicí (Tchou-Ming-Tchan-Čchou, blíže viz pozn. 220).

Termín Opičí král, vládnoucí svému královskému území a poddaným, můžeme interpretovat jakožto *monkey mind*, ovládající naše bytí (království) prostřednictvím myšlenek a emocí (poddaných). *Monkey mind* se zdá jako užitečný, aktivní princip, ovšem ve skutečnosti člověka odvádí od pravé přítomnosti, od klidu.

Mej Chou-wang, Krásný opičí král. Adjektivum „mej“ neoznačuje pouze fyzický zjev, nýbrž i celkový postoj nositele titulu k sobě samému. Poměrná sebestřednost je spojena s rozpustilým opičím charakterem (chou), předváděným na začátku vypravování.

Nevýznamná funkce Nebeského podkonního (Pi-ma-wen) byla Opičákovi nabídnuta za účelem odvedení pozornosti od pořádání případné vzpoury pozemských démonů proti Nebeskému císaři. Dle čínské tradice opice odháněla zlé duchy a léčila koňské neduhy.

Přízviskem Velkého mudrce rovného Nebi se Sun pyšnil po nastoupení do druhé nebeské služby. Opětovně nevýznamný titul jej pověřoval dohledem nad Broskvovým sadem, který – spolu s jinými neplechami – vyjedl a znovu uprchl na zem.

Jakožto buddhistický poutník na cestách býval oslovován jako Sun Sing-če (Putující mnich) nebo Čang-lao (Bratr).

Konečně titul, jehož se Sunovi dostalo po zdárném splnění úkolu a řadí jej do hierarchie buddhů – Buddha Vítězného Boje.



## 4 Aplikace typologií a hermeneutických teorií

V prvním oddíle jsme pojednali o strukturálních a hermeneutických teoriích, jež nám nyní poslouží k interpretaci čínského klasického díla Putování na Západ. Hudebně-dramatická inscenace zvolené tematiky – založená na tradiční typologii a konvencionalizovaných vzorcích, jež dohromady charakterizují styl pekingské opery – přímo vybízí ke strukturálnímu rozboru, podrobnějšímu analýze vnější rysy uměleckého útvaru, nepřihlížeje k vnitřním procesům uměleckého díla.<sup>257</sup> Zpočátku se proto spokojíme s aplikací Proppovy morfologie a analogickým příměrem k Medovým archetypům. Následně využijeme principů Ricoeurových a Gadamerových k interpretaci použité symboliky a nastínění časového modu porozumění.

### 4.1 Funkce a archetypy v Putování na Západ

#### 4.1.1 Morfologie Putování dle Proppa

Jak již bylo naznačeno v první kapitole, dle Proppa lze fantastický příběh analyzovat z hlediska funkcí, čili aktivit jednajících postav. Funkci hlavního hrdiny Propp přisuzuje té postavě, která byla buď nějakým způsobem postižena škůdcem (např. osíření v Tripitakově dětství), nebo se prostě uvolila podniknout dobrodružnou cestu za osobním účelem – zde bychom mohli zmínit živelnou postavu Opičího krále, jehož lze hodnotit za vůdčí charakter v první části románu, pojednávající o raném období jeho života. Již víme, že hlavní hrdina nemusí vždy nutně představovat nejaktivnější element, posouvající tok děje výrazně kupředu – v případě hlavní dějové osy Putování na Západ by se pro ctihodného mnicha Tripitaku, znalého doktríny čchanového buddhismu o *wu-wej* (ne-děláním), ani neslušelo odporovat přirozenému běhu věcí. Zastupující aktivní potenciál může představovat kouzelný pomocník či nápomocný prostředek – v našem případě nesmrtelný Opičák, znalý taoistických magických praktik, nebo jeden z dalších démonických účastníků poutě, obdařených obdivuhodnými schopnostmi.

Dějové schéma literární verze Putování na Západ obsahuje – díky obsahovému i časovému rozsahu – mnohonásobné opakování situace zápletky a méně častou duplikaci jednotlivých rovin (vzhledem k poměrně jednoduché linii vývoje vyprávění). Po úvodním představení hlavního hrdiny Tripitaky – jeho životní situace a aktuálních podmínek

<sup>257</sup> Proppovo označení stálých veličin působících uvnitř díla „funkcemi“ se může zdát poněkud zavádějící. Tradiční pojem „funkce“ souvisí s vnitřními procesy – nicméně v Proppově případě se jedná výhradně o aktivity jednajících postav – tedy procesy vnější. Soustředění veškeré badatelské pozornosti na dynamiku a jednání s sebou ovšem nutně nese zanedbání jiných úrovní, jež následně řeší hermeneutika – zejm. snahou o pochopení významu, o konstrukci uměleckého zážitku spojením autorovy činnosti s diváckým přihlížením (též v aktivním modu) atd.

(zvaných výchozí situací<sup>258</sup>) – následuje přípravná část zahrnující odloučení (opuštění domova – v mnichově případě kláštera). V případě románu Putování se dostáváme na úroveň klasické výchozí situace až po obsáhlém úvodu, dokumentujícím dospívání budoucího pomocníka Suna. Pokud bychom toto preludium k hlavnímu ději chápali jako více méně samostatný útvar – neboť v čínské dramatické praxi pravidelně docházelo k rozdělení velkého tématu na menší úseky – výchozí situace tohoto segmentu by pojednávala o zrození Kamenné opice a do kategorie odloučení by se následně řadilo opuštění opičího klanu za účelem hledání nesmrtelnosti. V rovině hlavního děje odloučení probíhá formou mnichovy cesty do hlavního města.

Tripitakovo přijetí úkolu dopravit z Indie do tchangské Číny svitky buddhistického učení či konverzi spolucestujících poutníků k buddhismu lze chápat jakožto imperativní prvky párového charakteru. Porušování zákazu se může dít přímo (např. Sunovým chladnokrevným zabíjením démonů na počátku cesty, Čuníkovým narušováním myslí necudnými myšlenkami a činy) nebo nepřímo činnostmi nově uvedených charakterů škůdců, jež představují různé typy démonů, duchů i nepříznivě nakloněných lidí. Po literárním či dramatickém uvedení nepřítele logicky přichází v rámci expozice etapa úskoku, jenž zahrnuje opakované snahy oklamat, unést či jinak poškodit hrdinu Tripitaku, neznalého světských praktik nebo lstí démonů. Jak již bylo zmíněno, po buddhistickém zasvěcení Opičího krále veškeré konfrontace, překonávání pastí a magické souboje byly převedeny k postavě tohoto démonického pomocníka. Zatímco v úvodní části hraje Sun úlohu hrdiny-postiženého (postiženého snem o vlastním skonu), jenž dobrovolně odejde z domova na hoře Bujných květů za účelem nabytí nesmrtelnosti, v hlavním toku děje představuje hlavního hrdinu mnich Tripitaku – v roli hledače buddhistických svitků.

Funkci dárců pomocných prostředků v našem případě zastávají nápomocná božstva, nejčastěji se jedná o bohyni milosrdenství Kuan-jin. Formy předání kouzelného předmětu či získání pomoci mají variabilní podobu. V lineárním dějovém sledu se setkáme se sérií soubojů s více či méně zjevnými nepřáteli, při nichž hlavní pomocník Sun (hrdina z úvodní části s magickou holí) ochraňuje lidského hrdinu hlavní dějové linie – Tripitaku. Poutnické postavy jsou nakonec přeneseny – v našem případě převezeny na voru – k lokaci objektu hledání, „nalézajícího se v jiné říši.“ V závěru procházejí všichni zúčastnění cestovatelé konečnou transfigurací, tj. transformací do vyššího duchovního stádia a postu v buddhistické hierarchii (hrdina Tripitaka a pomocník Sun se stanou buddhy, Písečný mnich arhatem atd.).

---

<sup>258</sup> PROPP, V. J., pozn. 10, s. 31.

Sedm Proppových okruhů jednání lze v Putování na Západ určit následovně: okruh jednání škůdce v našem případě znamená činnost nepřátelských entit, okruh jednání dárce pojednává o bohyni Kuan-jin, okruh pomocníka zahrnuje užívání magických schopností Suna i dalších poutníků. Čtvrtý okruh jednání přísluší existenci svitků a jejich indických ochránců, okruh odesílatele zahrnuje pověření úkolem Tripitaku (čínským císařem) a ostatní členy výpravy (nominovanými Kuan-jin). Okruh jednání hrdiny v našem případě dokumentuje odchod hrdiny za účelem hledání, postupné očišťování duševního zatížení (karmy) až po nabytí nového duchovního stavu spolu s buddhistickým statutem.

Pomocníky hlavního hrdiny – tedy ostatní členy výpravy – lze rozřadit do kategorií univerzálních pomocníků, jež dokonce vystupují na místě hrdiny (Sun), a pomocníků dílčích, kteří plní mnoho funkcí s omezeným účinkem. Funkci specifického pomocníka zaujímá zlatá obruč kolem Opičákovy hlavy – umožňující Tripitakovi zvládat Sunovu agresi – či kouzelné zbraně démonických poutníků (Sunova zlatá tyč, Čuníkovy hrábě).

#### 4.1.2 Medovy archetypy

Zde se pokusíme přiřadit hlavní hrdiny Putování na Západ k Medem vypracovaným archetypům, uspořádaným do názorného diagramu (viz Obr. 2). Jak jsme již zmínili výše, archetypy nelze posuzovat objektivními vědeckými metodami z důvodu jejich esenciální neuchopitelnosti a nepřeložitelnosti do intelektuálních pojmů. Výzkum, zaměřený na zkoumání konkrétních zobrazení archetypu, či pokusy o přirovnání prvků k archetypům coby pevným modelům (jak se o to pokusíme v této kapitole), probíhají pouze na čistě subjektivní úrovni.

Charakter Wu-kchunga lze na počátku přiřadit k obrazu Božského dítěte, počatého smíšením energií univerza a působením pozemských živlů. Zrod a dospívání obrazu Božského dítěte symbolizuje růst a formování mysli směrem k potencionálnímu osvícení. V průběhu dospívání se Opičí král stále více připodobňuje obrazu Hrdiny, vynikajícího vytrvalostí, neohrožeností, chytrostí a silou. Oceňováním těchto vlastností se lidé navraceli zpět k mytologickým motivům obsaženým v kolektivním nevědomí.<sup>259</sup> Zaměřenost na vytyčený cíl, nesmrtelnost a praktická neporazitelnost zpodobňují ideální imanentní lidské vlastnosti, potřebné k překonání vlastních negativních sklonů. Zranitelnost hrdiny, schopnostmi rovného bohům, představuje jeho vlastní arogance nebo pýcha, jež se obvykle stane zdrojem duchovního, a posléze reálného, úpadku (uvěznění pod horou Pěti elementů na důkaz Sunovy prohry s Buddhou Amitábhou). Medův typ Hrdiny se svobodně pohybuje

---

<sup>259</sup> MEDO, V., pozn. 26.

po celém obvodu kruhu Procesu obnovy, nehledě na grafické umístění, nicméně jeho energie nedostačuje na posun do Kruhu Bytí.

V rámci námi zkoumaného příběhu lze zaznamenat postupnou proměnu Opičákova charakteru směrem k praobrazu Alchymisty. Nehledě na uznávanou pozici alchymie mezi ostatními taoistickými obory, obecná taoistická nauka zdůrazňuje existenci původní, nediferencované Jednoty (Tao), jež je pouze v nedokonalé lidské mysli diferencována na bipolární dichotomie (údajné protiklady *jin* a *jang*, princip mužský a ženský, vznik a zánik atp.) Alchymista uznává společnou základnu makrokosmu i mikrokosmu, původní jednotu vnější a vnitřní přírody či přirozené příčiny a následku. Vědomí prvotní, pojmově nedefinovatelné úplnosti přináší moc, tedy i nebezpečí zneužití poznatků k egocentrickým cílům. Při prozíravém užívání nabytých poznatků spolu se zbavením se marnivého ega však motiv Alchymisty může volně přejít na úroveň Transpersonálního já.

Postavu mnicha Tripitaky lze přiřadit archetypickému modelu Persony, v Medově grafu umístěné ve vnějším kruhu Střetu s nevědomím. Motiv Persony zachycuje lidskou snahu o úspěšnou sebe-reprezentaci před zraky společnosti, nehledě na imanentní povahu individua. Dokonalost společenské masky, zakrývající pravý charakter osobnosti za ní, může vést jejího nositele k pokřivenému vnímání sebe sama, ke scestné důvěře ve vlastní fabrikovanou iluzi, vedoucí až k egoismu. Konečného očištění Persony mnich dosáhl až zřeknutím se fyzického těla při přechodu přes buddhistickou řeku. Tento symbolický akt jej osvobodil od smyslové žádostivosti, dosud omezující nabytí umocněného porozumění vedoucího k univerzálnímu soucitu. Ač vykonstruovaná maska, morální síla mnichovy Persony udržuje poutníky po celou dobu na společné cestě, stmeluje je a umravňuje. Překonaná nebezpečnoství chápeme jako archetypální obrazy Iniciačního obřadu (UFO) na cestě k individuální duchovní obrodě všech účastníků dlouholeté poutě.

Buddhistické svitky, představující materiální základ čínského buddhismu, lze přiřadit k Medově inovativnímu archetypickému obrazu Pokladu. Problematika tohoto archetypického motivu, oscilujícího mezi oblastí lingvistiky a sémiologie, obecně znesnadňuje dekódování základního poselství o pravé povaze skutečné moudrosti, jež by měla mít fenomenologickou povahu, esenciálně oproštěnou od pomíjivé matérie. Na první úrovni řešíme problém denotace znaku v lingvistickém systému (dle specifikace Ferdinanda de Saussureho má lingvistický znak dyadickou podobu a skládá se z *označujícího* a *označovaného*), druhá, sémiologická úroveň chápe archetypický obraz Pokladu jakožto „reprezentovaný“ *označujícím* a *označovaným*. Sémiologickou úroveň lze chápat jako rovinu konotativní, rovinu sekundárního významu. Nebezpečným se materializovaný

Poklad stává v momentu, kdy se jeho hodnota odvozuje pouze od jeho materiální podoby, neboť dochází k opomenutí sémiologické úrovně signifikace (v našem případě se jedná o duchovní učení, fakticky zaznamenané ve skriptech).

Při prvním pokusu o dosažení posvátných textů výprava dostala svitky prázdné, jež dokonale korespondovaly s učením o identifikaci Prázdnoty a formy, obsaženým v Sútře srdce (viz kap. 3.2.3), ovšem nedokonalost lidského porozumění prostých čínských obyvatel by nevedla k pochopení neexplicitně vyjádřené moudrosti. Analogií statutu reálných buddhistických skript s archetypickým obrazem Pokladu lze poukázat na hrozbu „okouzlení“ povrchním pozlátkem, anebo dogmatickým vyznáváním slov svatého textu bez hlubšího porozumění. Dogmatická nevyhraněnost náboženských rysů, neulpívání na konkrétních posvátných textech a celkové introspektivní ladění čchanového buddhismu<sup>260</sup> naopak naznačují zvýšenou schopnost porozumění nezjevným relacím skutečnosti.

Nápomocná buddhistická božstva (např. bódhisattva Kuan-jin) figurují v příběhu jakožto archetypické obrazy Moudrých starců, nenásilně zprostředkovávajících přístup k morálnímu zušlechtění nebo poznání. Mudrc dle Medovy kategorizace spadá zároveň do Kruhu Procesu obnovy i Kruhu Bytí, čímž přímo souvisí s Transpersonálním já a ideální morálkou – v buddhistickém kontextu zvanou *bódhidharma*. Dosažení buddhovství hlavními charaktery Tripitakou a Opičákem v románu Putování na Západ lze připodobnit k Medově konečnému archetypickému obrazu Transpersonálního já.

Metodou analogie elementů a charakterů Putování na Západ s Medovými archetypy jsme se pokusili vysvětlit některé z procesů a duchovních proměn – probíhajících v klasickém čínském románu Putování na Západ – z hlediska evropských duchovních věd.

---

<sup>260</sup> CHENG, A., pozn. 6, s. 390.

## 4.2 Hermeneutický rozbor

Zkušenosti, nabyté a stále užívané v reálném životě, formují prefigurační materiál – neboli obecné znalosti tvůrčího autora i percipujícího diváka (popř. čtenáře). Orientace v žité realitě (zvaná *mimésis I*) determinuje utváření fiktivního světa společně s jeho procesy v rámci uměleckého díla (*mimésis II*), zprostředkovává jeho zpracování, následné přijetí a konečné pochopení na straně diváka (*mimésis III*). Ricoeur rozlišuje tři formy předporozumění: zápletku, porozumění kódům ve smyslu symbolů (obvykle vycházejících z kulturně-historické sféry) a časovým strukturám. Dynamika zápletky propojuje sféru prefigurace s fiktivní konfigurací díky integraci různorodých – ba dokonce nesourodých – elementů (činitelů, motivů, okolností) prostřednictvím aktualizace jejich virtuálních významů.

Zápletku díla *Putování na Západ* koncipují všechny jednající postavy společně s jejich motivy. V rámci scénického provedení je nutné zařadit do této kategorie i bohatý repertoár znakových vzorců, užití barev, make-upů, kostýmů a především užití ustálených operních rolí. Zatímco role *lao-šenga* implikuje mírný a rozvážný charakter mnicha Tripitaky a císařů pozemských i nebeských sfér, aktivní – až agresivní – povaze Opičího krále odpovídá role *wu-čchoua*, užívající vysoké míry mimiky a bojových pohybů. Tvář zcela zakrytá pevnou maskou (Čuník) či celistvou vrstvou make-upu (Písečný mnich) naopak odpovídá charakteru *t'inga*. Z toho jasně vyplývá, jak zápletky v čínské opeře úzce souvisí se symbolickým systémem, neboť užitím jednotlivé role pro konkrétní charakter viditelně svědčí o povaze, celkovém směřování a schopnostech fiktivní postavy. Jak již bylo naznačeno v kap. 2.2.3, k porozumění asijských dramatickým žánrům je třeba základní orientace v systémech gesticko-mimických, pohybových a behaviorálních vzorců, odvozených z reálné historické tradice. Užití rozdílných barev, kostýmových doplňků a rekvizit dodává hereckému výstupu jemnějších nuancí, zvyšuje míru schématickosti a typizovanosti. Potud můžeme hovořit o kulturně a tradičně determinovaném předporozumění.

Jinak ovšem nahlížíme na problematiku časových struktur, již Ricoeur též řadí ke schématům, podílejícím se na prefiguraci. Vnitřní temporalita díla je utvářena logickým postupem kauzálních následností, kteréžto principy chápe a očekává každý divák – nehledě na individuální či kulturní historii, gender či rasovou příslušnost. Kauzalitu – předpokládanou v reálném životě, kde přispívá k orientaci v reálném světě i osobním životě jedince –

formou očekávání vkládáme i do fiktivního světa a života ireálných hrdinů. Tuto naši schopnost literární či dramatický autor předpokládá a sám ji využívá v tvůrčím procesu.

Zaměřme se nyní na rétoriku mezi textem a čtenářem. Autor románu *Putování na Západ – Wu Čcheng-en* – ponechává čtenáři jistou svobodu možností interpretace, již zajišťuje užitím lingvistických tropů (ve smyslu jazykových prostředků užívaných pro přenášení významu – např. metafora, personifikace, ironie, metalepsis<sup>261</sup>, perzifláž<sup>262</sup>). Nicméně porozumění homofonním slovním hříčkám, vycházejícím z přirozených dispozic čínského jazyka a v dramatinované podobě navíc značně zprostředkovaným a ulehčeným, svobodu interpretace zároveň limituje směrem k původnímu autorskému záměru, jemuž lze dnes částečně porozumět na základě znalosti konkrétní historické problematiky.

K předfiguračním strukturám kulturně-symbolického charakteru se na čínském území řadila všeobecná znalost buddhistických *pien-wenů* (kap. 3.4), jež přispěly k formování horizontu očekávání. V současnosti tudíž nalezneme množství interpretujících studií, tradičně označujících *Putování na Západ* jako alegorické buddhistické dílo čerpající z čínské a indické tradice. Román ovšem zpracovává natolik bohatý symbolický materiál, že současný multikulturní čtenář či divák podléhá nutkání variabilní interpretace bez nutnosti jediného správného, bezčasového výkladu. Tím odkazujeme porozumění románu do oblasti otevřeného díla, jež je dle U. Eca podmínkou vzniku estetického prožitku bez ohledu na autorův (původně jednoznačný) záměr.<sup>263</sup>

Zprostředkující funkci mezi okrajovými úrovněmi plní druhá *mimésis* – místo děje, konfigurovaného prostřednictvím zápletky. Ricoeur ji chápe jako aktualizaci syntagmatického řádu, kde následkem zpřítomnění dochází k integraci původně nesourodých elementů typu činitelů (buddhistických poutníků, bohů i démonů), motivů (přínos posvátných skript, očištění nebo naopak zatížení karmy, nabytí vitální energie pozřením čistého srdce mnicha Tripitaky atd.), okolností (neobyčejný zrod hrdinů Tripitaky a Opičího krále, karmická zátěž všech účastníků poutě aj.).<sup>264</sup> Poměrně lineární sled početných zápletek v díle *Putování na Západ* – naznačených v kap. 3.5.2 – představuje bohatý dějový repertoár, jež ovšem můžeme metaforicky vykládat jako vnitřní proměnu

<sup>261</sup> Metalepsis – lingvistický tropus vysvětlující současné události vzdálenými příčinami. V případě buddhistické teorie můžeme takto chápat karmu a její následky v budoucím životě – např. animální vzezření poutníků na Západ.

<sup>262</sup> Perzifláž znamená ironizující lingvistický tropus. Výsměšné vyznění sdělení je realizováno posměšných napodobováním. V *Putování na Západ* je hojně využíváno charakterem Čunika, karikujícím Sunovy opičí zvyky.

<sup>263</sup> ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. 1. vyd. Překlad Zora Obstová. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1158-3.[online] [cit. 19.12.2017]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/1421/podzim2015/IM100/OperaAperta.pdf>

<sup>264</sup> RICOEUR, P., pozn. 48, s. 94.

myslí zúčastněných postav, s každým prožitým dobrodružstvím se vymaňujících ze jha hříchy obtěžkané osobní karmy. Explicitně naznačenou fázi proměny Opičákovy myslí můžeme konkrétně identifikovat např. prostřednictvím aktuálně užívaného Sunova titulu (o nichž jsme se stručně zmínili v závěru kapitoly 3.5.2).

Výstavbou zápletky (jak ve smyslu jednoznačného dynamického děje, tak pouze naznačené duchovní přeměny) zároveň dochází ke konstrukci narativního – tj. fiktivního – času.<sup>265</sup> Fiktivní zkušenost času, nabytá prostřednictvím virtuálního zážitku bytí v uzavřeném literárním simulakru, je dle Ricoeura dále formována tzv. *transcendencí imanentní* textu ještě před protnutím s živou zkušeností čtenáře či diváka.<sup>266</sup> Prakticky se jedná o pevný intencionální vztah zdánlivě autonomního světa fikce se světem reálným (ať ze strany prefigurace, tak z pozice konfigurace).

*Mimésis III* (refigurace), působící ve světě čtenáře či diváka, vzniká dle Ricoeura propojením prefigurace (připravené zkušenostmi a zvyklostmi reálného života z oblastí kultury, fyziky, logiky aj.) s konfigurací uvnitř do sebe uzavřeného fiktivního světa (neboli simulakra). Důvěryhodnost sjednocení různorodých časových toků: žité divákovy přítomnosti s tzv. kvazi-přítomností, umělecky simulovanou fiktivním dílem, zvyšuje autorovo užití *imaginárních variací* – tj. proměnlivých kombinací ryze fiktivních elementů s prvky reálného světa (blíže viz kap. 1.2.1). Použití metody *imaginárních variací* romanopiscem Wu Čcheng-enem se v díle Putování na Západ realizuje prostřednictvím situovanosti hlavního děje (pouti do Indie) do reálného historického období tchangské říše, konkrétně datované prostřednictvím vlády císaře Tchaj-cunga (598–649). Další reálný prvek představuje postava buddhistického mnicha Tripitaky, jenž uskutečnil fakticky doložitelnou pouť do daleké Indie. Reálná datace a historizující odkazy nestačí k posunu románu do roviny reálného historického času, neboť jejich reliabilita je devalvována ireálnými fakty (smyšlená zápletky, nadpřirození hrdinové). Román Putování na Západ záměrně připomíná formu historického vyprávění jednak pro zvýšení reliability obsahu, jednak díky dobovému mingskému trendu hledat příklad a poučení ve starších obdobích císařství.

Vyprávění o cestě na Západ tedy pojednává o fiktivní minulosti, jež ovšem znamená minulá fakta pro „narativní hlas, jenž se obrací k čtenáři“.<sup>267</sup> Reálným nositelem narativního hlasu se v čínské opeře stávají postavy při sebeidentifikačních monologích, při nichž se svým výkladem obražejí přímo na diváka (viz kap. 2.2.3). Wu Čcheng-en ještě zvýšil důvěryhodnost svého románu zpracováním dobově oblíbené tematiky obecně

<sup>265</sup> RICOEUR, P., pozn. 20, s. 156.

<sup>266</sup> Tamtéž, s. 157.

<sup>267</sup> RICOEUR, P., pozn. 48, s. 273.



známých folklórních fabulí, zasazením (neboli fiktivní datací) do slavné historické etapy a obohacením o jasně buddhistické komponenty (pravděpodobně z důvodu dobové obliby čchanového buddhismu). Konečný úspěch hrdinů příběhu představuje sice předvídatelný, nicméně zcela plausibilní – ve smyslu přijatelnosti či pochopitelnosti pozitivně laděného mahájánového buddhismu – závěr, logicky vyvedený sukcesí epizod. V rámci vyprávění o Cestě na Západ se kříží jednotlivé časové roviny a mentální pozice různých charakterů v závislosti na individuálním přístupu k putování za konkrétním účelem, jenž všechny charaktery spojuje přinejmenším po stránce temporální. Každá zápleтка posouvá čas zúčastněných, přibližuje je k cíli, ulehčuje jejich karmě bez ohledu na individuální míru karmické zátěže, s níž je divák již dopředu obeznámen. V příběhu nalzáme i heideggerovský prvek tzv. *hraniční zkušenosti*, upozorňující na konečnost světského pobytu: Sunův sen o posmrtném soudu (kap. 3)<sup>268</sup>, zaslání novorozeného Tripitaky po vodě po otcově smrti (kap. 9)<sup>269</sup>, motiv Plaváčka ve strukturalistické tradici evokuje smrt).

#### 4.2.1 Interpretace prostřednictvím opakovaného čtení či nazírání

Nyní se zaměříme na jednu konkrétní epizodu, kterou podrobíme trojitému rozboru, inspirovanému metodou opakovaného čtení navrženého Ricoeurem.<sup>270</sup> Dle mínění tohoto autora „text od čtenáře vyžaduje, aby se nejprve omezil na vnímající porozumění, na naznačený smysl, který pak bude tematizovat četba druhá.“<sup>271</sup> První čtení vyžaduje porozumění věcným či historickým danostem v rovině neproblematizující jednoznačnosti, představuje tudíž tzv. *rozměr faktického*<sup>272</sup>. Repetici četby původně jednoduchá fakta, popsaná na první úrovni, začínají poukazovat na další, nezřejmý a implicitní obsah. Zastávají tudíž funkci symbolu, vyžadujícího interpretaci vnitřního smyslu a motivujícího ke kladení otázek. Na druhé úrovni tedy dochází ke konvenčnímu (ve smyslu tradičního, autoritami legitimizovaného)<sup>273</sup> výkladu zřetelně identifikovatelné symboliky. Dialektická struktura očekávání smyslu a kladení otázek vede k dalšímu opakování čtení, při němž se zúročuje Gadamerův princip aplikace, umožněné díky čtenářově sklonu sebeidentifikace s hrdinou a v neposledku přispívající k růstu rozumění.<sup>274</sup> Estetický zážitek, produkovaný čtenářským či diváckým aktem, dle Gadamera i Ricoeura vyvazuje percipienta

<sup>268</sup> WU, C. a A. C. YU, pozn. 1.

<sup>269</sup> Tamtéž.

<sup>270</sup> Tamtéž, s. 253.

<sup>271</sup> Tamtéž.

<sup>272</sup> MUCHOVÁ, Ludmila. *Vyslovit nevyslovitelné: didaktika uvádění do světa symbolů*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005. 243 s. ISBN 80-7325-075-6. S. 21.

<sup>273</sup> Srovnej s Gadamerovým pojetím předsudku, koncipovaného mimo jiné autoritami a tradicemi, kap. 1.2.2.

<sup>274</sup> GADAMER, H.-G., pozn. 176, s. 253–255.

z každodenní rutiny, umožňuje mu prožívat katarzi. Třetí rovina nabízí „existenciální vyrovnání se se symbolem“,<sup>275</sup> otevřenost nepředmětnému myšlení a pravdě. Tato úroveň by mohla prozatímně uzavírat ricoeurovsko-gadamerovský hermeneutický kruh porozumění uměleckému dílu.

## První čtení

Úroveň předporozumění evropského diváka čínskému klasickému dílu, dramaticky ztvárněnému, by se blížila Ricoeurově počátečnímu stavu naivního čtení či přihlížení.<sup>276</sup> Neznalost kultury ovšem jedince neomezuje ve znalosti dalších obecných struktur, jež se podílejí na formální a obsahové výstavbě díla. Seznamme se nyní s dějem vybrané epizody,<sup>277</sup> která jasně ukazuje Wu Čcheng-enovu favorizaci buddhistické nauky, kritiku mocenských autorit za občasné tendence spojovat taoismus s politikou a similaritu náboženských praktik na území Číny:

Na své cestě jednoho dne výprava dosáhne hlavního města v království Pomalého vozu<sup>278</sup>, ovládaného výhradně taoisty. Taoisté zde nabyli moci díky schopnosti přivolat déšť po dlouhém hladomoru způsobeném suchem, zatímco buddhistické modlitby se zdály bohy ignorovány. Zbytek přeživších buddhistických mnichů zde vykonává otrocké práce v dolech za městem. Poprvé jsou Sunem spatřeni, jak se ztěžka lopotí do kopce s nákladem na přetíženém vozíku. Sun propustí mnichy, zabije dva taoistické strážce a animální část výpravy se v noci vydá do prosperujícího taoistického chrámu, kde provádějí škodolibé kousky. Druhého dne se jdou nahlásit do hlavního města jako procházející potulní mniši, nicméně jsou obviněni ze znesvěcení posvátného místa, z vraždy a následně odsouzeni k smrti. Taoističtí mistři Tygří, Jelení a Beraní síla ovšem výkon rozsudku oddálí výzvou k poměření sil mezi stoupenci buddhistické a taoistické víry. První klání se týká přivolávání deště. Ačkoliv se taoisté opakovaně snaží v meditativním stavu lichotkami a sliby obětí smlouvat s drobnými božstvy za účelem přivolání deště, bůžkové mraků, mlhy, hromů a vody raději naslouchají Opičákovým výhrůžkám a vodu z Nebe vypustí až na jeho signál.

<sup>275</sup> MUCHOVÁ, L., pozn. 272, s. 22.

<sup>276</sup> RICOEUR, P., pozn. 49, s. 253.

<sup>277</sup> WU, C. a A. C. YU, pozn. 1, kap. 44–47.

WU, Č., pozn. 233, kap. 28–30.

WU, Cheng'en a Anthony C. YU. *The Monkey & The Monk: A Revised Abridgment of The Journey to the West*. Chicago: University of Chicago Press, 2006. ISBN 0-226-97156-2. Kap. 21–22.

WU, Cheng'en a William John Francis JENNER. *Journey to the West: Abridged version*. [online] Beijing: Foreign Languages Press, 1990. ISBN 9787119010144. [cit. 20. 12. 2017] Dostupné z: <http://www.innerjourneytothewest.com/english/en-book.html>. Kap. 44.

<sup>278</sup> Heřmanová překládá jako „země Pomalých kol“.

Pro zachování taoistické cti trvají mistři taoismu na pokračování klání. Nejdříve Tripitaka soutěží v meditaci ve stylu Nebeského žebříku s Tygří silou, přičemž odolává útokům Jelena, proměněného ve veš. V odpověď na podvodný úskok Sun v podobě komára vlétne Tygří síle do nosu, což jej přiměje ke kašli, a tudíž k prohře. Ve druhém kole mají Tripitaka a Jelení síla uhádnout, co se aktuálně skrývá v královnině skříňce. Sun – stále v komáří podobě – vlétne do truhly, původní drahocenné šaty s výšivkami Nebe a Země promění ve staré hadry a čerstvý plod broskve okouše až na pecku. Výsledný obsah poté pošeptá Tripitakovi do ucha, čímž přispěje k dalšímu vítězství. Následně mají soupeřící strany uhádnout, co se skrývá za zástěnou. Beraní síla na místo již předem poslal mladého taoistického akolytu v šatech světlé barvy (dle taoistického zvyku). Opičák však chlapce vyholí, převlékne do hnědého oděvu buddhistických poutníků a do ruky mu vloží dřevěnou rybu jakožto symbol hledané nesmrtelnosti. Po další výhře obviní taoisté Suna z podvodu, proto se další série úkolů zúčastní výhradně Opičák.

V prvním úkole Sun změří své umění triků s Tygří silou. Jedná se o useknutí hlavy – fyzického centra *jangové* síly v těle. Opičák volá nazpět svoji odřatou hlavu, kterou však na zemi zadržují drobní lokální démoni, ovládaní Tygří silou. Nakonec si Sun nechá dorůst hlavu novou. Když přijde řada na Tygří sílu, jeho hlavu odnese žlutý pes, povoláný Sunem. Při druhém úkole se utká s Jelení silou, kdy si poměří své schopnosti zacetit rozpárané břicho. Sun z otevřených útrob dokonce vytáhne a vyčistí své vnitřnosti, jež následně urovná nazpět a dutinu si vlastním dechem zacelí. Nutno připomenout, že při svém výcviku nesmrtelnosti se musel naučit hospodařit s *čchi* (viz kap. 3.2.2) coby vitálním Dechem. Na Jelení orgány sešle Opičák jestřába, jenž s nimi uletí a později je pozře. Poslední zadání se týká vaření v kotli s horoucím olejem. Sunova schopnost identifikovat děje tohoto světa jakožto součásti „Velké iluze“ jej zbaví veškerého pocitu horka, proto vyjde z lázně očištěný a spokojený. Poslední rival, Beraní síla, chvíli využíval pro ochlazení vlastní lázně ledový dech draka ze Severního oceánu. Po Sunově zákroku však drak utekl a nechal Berana uvařit se. Po třech taoistických mistrech zbyly po jejich smrti pouze těla tygra, berana a bílého jelena. Tělesné schránky patřily původně zvířecím démonům, kteří po nabytí elementárních taoistických schopností vzali na sebe lidskou podobu a ovládli království.

V hudebně-dramatickém provedení se hlavní postavy výpravy – vybavené tradičním oděvem, make-upy a atributy – na jevišti setkají se skupinou čtyř komparsistů vedlejší role *long-tao* (viz kap. 2.2.1), oděných do mnišských hábitů oranžového odstínu

s praporem se vzorem *dharmáčakry*<sup>279</sup>. Komunikaci vede Opičák, komparsisté sborově odpovídají. Noční návštěva taoistického chrámu probíhá za svitu luceren, vstup do chrámu symbolizuje nadzvedávání nohou do výšky z důvodu simulace překračování tradičně vysokých prahů ve vchodu. Návštěva královského paláce dalšího dne je naznačena tradičním uspořádáním židlí, královský majestát je oděn do roucha *mang*, zatímco taoističtí mistři do hábitů světlé barvy. Scéna soupeření ve vyvolávání deště je zakončena roztažením deštníků, přetažením cípů pláště přes hlavu apod. Soutěž v meditaci značí zaujetí meditačních póz, narušovaných trhavými pohyby na znamení externího vyrušování. Následné uhadování obsahu truhly a objektu za oponou probíhá zády k uhadovanému objektu na důkaz skrytosti. Finální utkání probíhá formou náznakovitých pohybů, slovním popisem, užitím červeného šátku namísto ran a židle, symbolizující kotel.

## Druhé čtení

Při druhém čtení dochází k základnímu výkladu symboliky. Symbolika, související s hlavními hrdiny a stručně shrnutým dějem vyprávění, byla vyznačena výše v kap. 3.5. Nyní se tedy pozastavíme u symbolů, zpracovaných ve vybrané epizodě.

Název království Pomalého vozu implikuje zvýšenou obtížnost dosažení duševního klidu, k němuž buddhismus směřuje. Pocit nepřátelského naladění ještě umocňuje prvotní setkání se zotročenými mnichy v buddhistickém šatu, potýkajícími se s přetíženým pracovním vozíkem, symbolizujícím odmítání jakékoliv buddhistické nauky (mahájánu tradičně symbolizuje „větší“ vůz, théravádu „menší“ vůz). Otrocké práce v dolech připomínají obtíže a úskalí, s nimiž se jedinec setkává ve snaze o duchovní obrodu v buddhistickém smyslu. Člověk musí pozvednout svoji mysl, zbavit ji znečištění smyslovými potřebami a osvobodit se od svodů démonů, číhajících v jejich hlubinách. Je také vhodné upozornit na to, že množství démonů, vystupujících v rámci celého vyprávění, symbolizuje přílišnou mnohost myšlenek, emocí a pocitů, zneklidňujících lidskou mysl. Démoni se obvykle prezentují v podobě zvířat, která personifikují *jinovou*, tedy hlubší úroveň mysli. Následné zabití dozorců Sunem je z náboženské pozice nechvalné, nicméně pro buddhistické otroky (stejně tak i reálné lidské otroky vlastních tužeb) znamená setkání s poutníky první krok k osvobození. Noční znesvěcení chrámu členy výpravy stále dokazuje pozůstávající nedokonalost jejich mysli (jsou zhruba v polovině prožitých dobrodružství, jejichž vyřešení očišťuje jejich personální karmu), zároveň ovšem varuje

---

<sup>279</sup> *Dharmačakra*, neboli kolo dharmy, symbolizuje způsob bytí nebo individuální vnitřní zákon, dále pak buddhistické učení a probuzení. V našem případě identifikuje vyznavače buddhismu.

před modloslužebnými tendencemi některých náboženství. Následně udělený trest smrti královskou mocí lze z jistého pohledu považovat za obhajobu ideologického dogmatu.

Setkání se třemi taoistickými vůdci předchází v nezkrácené formě díla báseň o jejich ušlechtilosti, vytříbenosti a duchovní velikosti. Svě vnější lidské podoby taoističtí mistři spojili se jmény mystických zvířat, oplývajících dle čínské tradice výjimečnými schopnostmi. Tygra Číňané spojovali s chrabrostí, schopností odhánět demony a silou tak velkou, že jej z úcty nazývali pouze opisným termínem „krále hor“.<sup>280</sup> Vzácný bílý tygr navíc patří mezi taoistická božstva. Jelen představuje klasický symbol dlouhověkosti, neboť se mu připisuje schopnost nalézat houby nesmrtelnosti. Díky homofonii čínského pojmu pro jelena s termínem pro bohatství („lu“) je též spojován s prosperitou a dostatkem. Beran opět symbolizuje prosperitu a v podobě mláděte značí synovskou oddanost.<sup>281</sup> Zmíněné symboly vycházejí jak z taoistické, tak buddhistické tradice.

Závod v přivolávání deště satiricky popisuje vážené taoistické praktiky (navazující na staré umění šamanů, viz kap. 3.2.2) jakožto smluvní a úplatkářské řemeslo. I tento případ můžeme vykládat jako poukaz na úplatkářství a pletichy ve vládních kruzích, které – nehledě na obsah proklamací – neměly žádnou reálnou moc nad přírodními jevy. Prohra taoistických mistrů ve všech třech etapách vyvolávání deště vedla k dalšímu klání, tentokrát v poměření síly mysli a koncentrace. Klání v meditaci je pouze zástěrkou pro soutěž v proměnách. Technika Nebeského žebříku (viz pozn. 244) umožňuje 36 transformací, proto se taoističtí mistři mohou proměnit v kousající veš. Dále předstírají jasnozřivost a soustředěnost mysli při odhalování obsahu truhly i skutečnosti za zástěnou, ačkoliv sami se podíleli na umístění uhadovaných entit. Situace odhalování obsahu umístěného za zástěnou výrazně připomíná odsouvání závoje nevědomí zv. *mája* – tedy odhalení pravé reality věcí a odmítnutí iluze. Termín *mája* se objevuje v mnoha indických náboženstvích a zpravidla označuje zastřenost vzhledu na pravou podstatu. Sun vítězí díky vyšší schopnosti 72 transformací, jež mu umožní ohryzat v truhle symbol nesmrtelnosti až na pecku a přestrojit chlapce za oponou. Vtipnou formou dochází k proměně typických taoistických symbolů ve znaky buddhismu: broskev, symbolizující nesmrtelnost, je proměněna na osychající pecku, kterou lze vyložit jako konečnost a zánik. Vybavení malého akolyta dřevěným bubnem *mu-ju* ve tvaru ryby poukazuje na praxi buddhistických klášterů, v nichž se buben používá při čtení suter. Ryby (které údajně nikdy nespí)<sup>282</sup>

<sup>280</sup> OBUCHOVÁ, L., pozn. 105 a GUTER, J. pozn. 174.

<sup>281</sup> Tamtéž.

<sup>282</sup> GUTER, J., pozn. 174, s. 163.

v buddhistické teorii symbolizují neustávající připravenost ke skoku a bdělost – vlastnosti potřebné k dosažení buddhovství.

Třetí série úkolů poukazuje k historické praxi poprav a mučení, v našem příběhu souvisejí především se schopností ovládat vitální energii, jež opět patřila mezi významné taoistické dovednosti. Při stínání hlav Opičák opět využil svých schopností 72 proměn a k záhubě soupeře použil psa, symbolizujícího energetickou přeměnu nezkrocených a nevědomých myšlenek ve vědomé a usměrněné.<sup>283</sup> Jemu přiřazenou barvou v čínském zodiaku je žlutá,<sup>284</sup> na vyjádření prosperity a štěstí. Ve staré Číně se navíc věřilo, že žlutá barva zahání zlé duchy. Při vyvrhování vlastních vnitřností Opičák znovu zúročil své taoistické dovednosti ovládat dech i energii a soupeře usmrtil zásahem jestřába – dalším zvířecím symbolem nesmrtnosti, zastávajícím čelní pozici v mytologii ptačích zvířat hned za fénixem.<sup>285</sup> S motivem vaření v oleji se opakovaně setkáváme v mnoha náboženských fabulích různých kultur, kde jsou využity formou *imaginárních variací* (viz kap. 1.2.1), kombinujících realitu s fiktivními prvky. Zmíněná forma mučení v námi pojednávaném vyprávění souvisí se Sunovou schopností prohlédnout tělesné pocity jakožto součástí *máji*. Všichni tři domnělí taoističtí mistři přišli v průběhu poslední etapy o život, jejich tělesné ostatky poukázaly na démonický původ, který zahalila pouze naše víra v iluzi.

Zaměříme-li se na číselnou symboliku, během epizody se uskutečnila dohromady tři utkání o třech fázích, jichž se prakticky zúčastnil Opičák a tři soupeři. Trojka<sup>286</sup> v Číně symbolizuje základní trojici Země–Nebe–Člověk, dále tři nejvýznamnější čínská učení, z jejichž perspektivy je základní triáda vztahů hodnocena různým způsobem (konfucianismus se zaměřuje na vztah člověka a společnosti, taoismus na relaci jednotlivce k přírodě, buddhismus na vztah individua k posmrtnému životu). Celkový počet úkolů dosahuje čísla devět („t’iou“), které homofonicky připomíná frázi „po dlouhou dobu“<sup>287</sup> – tudíž opět souvisí s dlouhověkostí či nesmrtností. Počet čtyř aktivních účastníků již na počátku implikoval vztah ke smrti, neboť čínská číslice čtyři zní stejně jako pojem „smrt“ („s“). *Jinové* číslo čtyři je dále spojováno se světovou stranou západu – směrem, kterým se výprava ubírá.<sup>288</sup>

<sup>283</sup> OBUCHOVÁ, L., pozn. 105, s. 103.

<sup>284</sup> Čínské pojetí žluté barvy má široké rozpětí: od zlaté, značící císařský majestát, po barvu úrodné spraše, která symbolizuje element Země.

<sup>285</sup> GUTER, J., pozn. 174, s. 82.

<sup>286</sup> OBUCHOVÁ, L., pozn. 105, s. 38, 39.

<sup>287</sup> OBUCHOVÁ, L., pozn. 105, s. 47.

<sup>288</sup> Tamtéž, s. 40.

Divák pekingské opery rozumí základní symbolice barev, oděvů a hereckých atributů. Prapor s *dharmačakrou* znázorňuje buddhistické vozidlo, skupina čtyř podobně oděných osob naznačuje dav – v našem případě buddhistických mnichů, sténajících a naznačujících namáhavou činnost. Typické ustrojení hodnostářů, taoistů a charakteristické uspořádání židlí naznačuje palác, změnu počasí vyvolanou deštěm při prvním klání symbolizují gesta zakrývání hlavy, otevírání deštníku apod. Meditaci znázorňuje typické držení rukou a lotosový sed. Utínání hlav a vyjímání vnitřností symbolizuje červený šátek protahovaný kolem krku či směrem od břišní dutiny, vaření v kotli naznačuje aktérova pozice za židlí, fyzické naznačování teploty a verbální komentář.

### Třetí čtení

Třetí (tzv. kontrolní) čtení, čerpající z porozumění uvedeným symbolům interpretovaným v předcházející etapě, přináší fenomenologické vyrovnání se současným výkladem a estetické uspokojení, plynoucí z uvědomělého rozdílu mezi minulostním horizontem díla spolu s historickou intencionalitou jeho autora a přítomným horizontem samotné četby či vnímání hudebního dramatu, která by v ideálním případě měla fungovat jako „otevřená historicita“. Otevřeností zde míníme fenomenologické splývání horizontů minulé, současné a předpokládané budoucí estetické (a posléze ontologické – dle Gadamera) zkušenosti při utváření osobního vnitřního názoru a poučení.<sup>289</sup>

Pokud se zaměříme na reálná historická fakta, na která mohl Wu Čcheng-en poukazovat, musíme se opět vrátit k průběhu epizody a našemu symbolickému rozboru. Ztročení buddhistických kněží upomíná na kolísavost náboženských preferencí, k níž v průběhu čínských dějin reálně docházelo. Po prvotním proniknutí buddhistické nauky na čínské území trvalo dalších pár set let – někdy naplněných pronásledováním a znesvěcováním chrámů – než se jeho pozice nábožensky i mocensky stabilizovala díky podpoře tchangských císařů. Námi pojednávaná epizoda výrazně připomíná opakující se historickou situaci náboženských diskuzí mezi taoistickými a buddhistickými stoupenci. K podobnému precedentu došlo např. v letech 1252–1258, v období vlády chána Möngkeho, jenž „nakonec skončil výnosem, že bývalé buddhistické chrámy, obsazené taoisty, mají být navráceny původnímu účelu.“<sup>290</sup> Nestabilita klimatických podmínek v autorově současnosti (viz kap. 3.1) posílila mocenskou pozici taoismu díky praktikám, umožňujícím manipulaci s přírodními procesy. Nakolik autor důvěřoval takové praxi je vidno z průběhu epizody: taoistické umění znamenalo v mnohých případech pouhé šarlatánství a definitivní

<sup>289</sup> RICOEUR, P., pozn. 49, s. 253, 254.

<sup>290</sup> LIŠČÁK, Vladimír. *Čína*. 1. vyd. Praha: Libri, 2002. 223 s. Stručná historie států, sv. 2. ISBN 80-727-7109-4. S.94.

porážkou taoistických podvodníků, zakrývajících pravou identitu všeobecně známými symboly síly, vitality a dlouhověkosti, byla Wu Čcheng-enem demonstrována nadřazenost buddhismu nad jinými učeními. Druhá etapa úkolů, zaměřená na meditaci a dovednost přítomného vhledu, vycházela ze vzájemné blízkosti náboženských praktik. Charakter posledních úkolů historicky odkazuje na rozšířenou mingskou praxi veřejných poprav a mučení odpůrců, jemuž dle Fairbanka jen za prvního císaře Čung-wua (1328–1398) padlo za oběť až sto tisíc lidí.<sup>291</sup> Jednotlivé úkoly měly prakticky dosvědčit jedincovu schopnost ovládat vlastní vitální energii – jeden z cílů pokročilých taoistů.

Autorova nejplodnější léta spadala do období vlády Ťia-t'inga (1521–1567), některé situace v díle pravděpodobně pojednávají o aktuálních kauzách: nástupnický spor o obřady se pojil s četnými popravami,<sup>292</sup> přírodní kalamita v podobě silného zemětřesení r. 1556 s 800 tisíci oběťmi či panovníkova přemrštěná favorizace taoistické alchymie<sup>293</sup> ve snaze o dosažení nesmrtelnosti. Poslední etapu úkolů lze chápat jako metaforický popis průběhu Ťia-t'ingovy vlády: vyvrhování vnitřností symbolizuje počáteční sérii poprav, stínání hlav připomíná opakovaně neúspěšné snahy o císařský atentát, vedoucí k přesídlení panovníka do Západního parku v Císařském městě (imitace taoistické Země nesmrtelných), a závěrečné vaření v oleji poukazuje – mimo transkulturní favorizaci některých mučících metod – i na techniku výroby elixíru života, při němž se panovník pravděpodobně otrávil jedovatými ingrediencemi (např. arzenik, rtuť).<sup>294</sup>

V průběhu vyprávění, jež tradičně považujeme za alegorické, se setkáváme s uměleckými postupy typu ironie (např. fakt, že se sprostá opice může stát nebeským hodnostářem a posléze nejoddanějším ochráncem buddhistického mnicha), metamorfózy, personifikace (jednotlivé postavy a božstva zosobňují konkrétní lidské vlastnosti a stavy – např. Jama personifikuje smrt) či satiry ve smyslu výsměchu světské vládě i náboženskému fanatismu, v důsledku zhoubnému pro poddaného či důvěřivého člověka. Užitím *imaginárních variací* autor zvyšuje míru podobnosti s realitou a ulehčuje divákovu identifikaci s vykreslenou situací v rámci klasického čínského románu.

V souvislosti se zmíněnou problematikou klasických čínských románů nelze opomenout Ricoeura, který varuje před chápáním pojmu „klasična“ ve smyslu stabilizace významu díla až na hranici ustálené transhistorické autority.<sup>295</sup> Takováto „platonizující hypostaze“ v podobě bezčasové pravdy by omezovala živoucí dialogický vztah mezi dílem

<sup>291</sup> FAIRBANK, J. K., pozn. 170, s. 220.

<sup>292</sup> MOTE, F. W., pozn. 157, s. 666. Dále viz pozn. 154.

<sup>293</sup> Tamtéž, s. 668, 669.

<sup>294</sup> MOTE, F. W., pozn. 157, s. 668, 669.

<sup>295</sup> RICOEUR, P., pozn. 48, s. 248.



a čtenářem.<sup>296</sup> Takzvaná klasická díla chápal Gadamer jako kvalitativně nadčasová na základě svého neustávajícího působení. Gadamerovo „klasično“ má univerzální charakter tím, „že každé přítomnosti říká něco tak, jako by to bylo určeno přímo jí“<sup>297</sup>, bez nutnosti překonávání historického odstupu díky nepřetržitému zprostředkovávání. Nadčasovost „klasična“ se tak pro Gadamera stává způsobem dějinného bytí<sup>298</sup> každého uvědomělého diváka či čtenáře. Hledání pravdy prostřednictvím uměleckého prožitku nemusí vždy nutně souviset s hledáním odpovědí na náboženská dilemata, nýbrž s fenomenologickým uchopením vlastního já na existenciální úrovni. Jakákoliv umělecká zkušenost (literární, hudební, dramatická) posouvá dle Gadamera horizont vnímání sebe sama a činí svět „jasnějším a snesitelnějším“.<sup>299</sup>

Rozsáhlý čínský román *Putování na Západ* tedy můžeme – v jakékoliv formě zpracování – považovat dle Gadamerových kritérií za dílo klasické, neboť své čtenáře i diváky stále oslovuje, přizpůsobujíc se novým historickým epochám permanentní aktualizací (čtením i provozováním) a vyjevujíc stále nové rysy v nových (historických i kulturních) podmínkách díky nedefinitivní povaze užívaných symbolů. Jak již bylo zmíněno v kap. 1.2.2, kulturní a časová podmíněnost interpretace symbolů naznačuje četnost významů, nevyčerpatelných v jediný moment.<sup>300</sup> Množství neodhalených významů, jimž přisuzujeme roli na poodhalování transcendentních dimenzí rozšiřováním individuálního horizontu porozumění, můžeme spojovat s množstvím aplikovatelných, nicméně prozatím nevyužitých interpretací (což nás opět zavádí k Ecově problematice otevřeného díla, viz výše).

Již dříve jsme naznačili, že Gadamer v mnohých postojích navazoval na svého učitele Heideggera – tedy i v názoru na symbolický význam, v uměleckém díle reálně existující. Na produkci uměleckého díla se dle těchto filosofů stejnou měrou podílejí autor původního tématu i percipient. Dle Heideggerových slov:

„k vytvořenosti díla náleží ti, kdo je uchovávají, právě tak bytostně jako ti, kdo je tvoří. Ale je to dílo, co ve své bytnosti umožňuje ty, kdo dílo tvoří, a ze své bytnosti si žádá těch, kdo je uchovávají. [...] Umění nechává v bytnosti uměleckého díla vznikat ty, kdož k sobě bytostně patří, kdo dílo tvoří, a ty, kdo je zachovávají.“<sup>301</sup>

<sup>296</sup> RICOEUR, P., pozn. 49, s. 248, 249.

<sup>297</sup> GADAMER, H.-G., pozn. 176, s. 256.

<sup>298</sup> Tamtéž.

<sup>299</sup> GADAMER, H.-G., pozn. 68, s. 31.

<sup>300</sup> GADAMER, H.-G., pozn. 70, s. 18.

<sup>301</sup> HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. 1. vyd. Překlad Ivan Chvatík. Praha : OIKOYMENH, 2016. 119 s. ISBN 978-80-7298-207-3. S. 88.

Na tvorbě a působení se tedy stejnou měrou aktivně podílejí tvořící umělci i vnímající percipienti, neboť se jedná o oboustranně rovnovážný poměr mezi imaginární aktivitou, vynaloženou na porozumění, a tvůrčí energií, potřebnou k vytvoření uměleckého výtvoru.

Již pouhé naše spekulování o povaze a možném působení románu či opery *Putování na Západ* dílo samotné aktualizuje, čímž je uchovává v přítomnosti. Autorem podněcený účinek působení uměleckého díla *Putování na Západ*, zpracovaného stylem pekingské opery, lze zcela jistě považovat za kulturně podmíněný. Jak již jsme zmínili výše, k pochopení problematiky tohoto čínského alegorického románu je pro čtenáře i diváka nutné se již dopředu alespoň částečně seznámit s kulturními tradicemi a základními rysy významných čínských filosoficko-náboženských systémů, pokud hodlá přijaté vjemy zpracovat uvědomělým, kognitivním způsobem. Nicméně přednost umění všeobecně představuje schopnost emocionálního – a posléze morálního – působení na percipienta neohledně na národnost, gender či věk. Tyto determinanty formují další účinnost díla, působícího dále v gnoseologické sféře, kde se uplatňuje orientace v kulturních zvycích či tradicích.

Hudebně-dramatické zpracování románu *Putování na Západ* přináší větší míru stylizace, na jedné straně vyžadující důslednější orientaci v kulturně podmíněných vzorcích, na straně druhé však lze poukázat na výraznou podobnost působnosti čínského operního žánru k působení tzv. *Gesamtkunstwerk*<sup>302</sup> – totálního syntetického divadla, využívajícího divákovy schopnosti paralelní sensuální recepce nepodléhající kulturní determinaci – postulovaného vrcholně romantickým, německým hudebním skladatelem a teoretikem Richardem Wagnerem<sup>303</sup>. Wagner se v rámci vlastní hudební teorie vyjádřil k této problematice následovně:

„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>304</sup>

<sup>302</sup> Pojem *Gesamtkunstwerk* značí syntézu všech uměleckých oborů v divadelním díle, přesahující pouhé propojení divadelní a hudební složky. Termín poprvé, r. 1827, užil německý spisovatel a filosof Karl Friedrich Eusebius Trahndorf (1782–1863). O dvacet let později jej převzal R. Wagner v souvislosti s kategorizací estetických ideálů.

<sup>303</sup> Richard Wagner (1813–1883) byl významným německým hudebním skladatelem, operním reformátorem a výrazným představitelem romantismu. Vrchol jeho tvorby představuje tetralogie *Prsten Nibelungův* (1869–1876), dále opery *Tristan a Isolda* a *Parsifal*. Jeho díla, bohatá na symboliku germánské mytologie, byla ve 20. stol. programově zneužita nacisty.

<sup>304</sup> R. Wagner in: JANSEN, Johannes. *Opera*. Brno: Computer Press, 2004. 192 s. Malá encyklopedie, sv. 5. ISBN 80-251-0282-3. S. 95.

Wagnerův citát nás opět navrácí k problematice „odkrývání“ pravdy o světě a lidské povaze působením uměleckého díla, jehož dosah překračuje jazykové, národnostní, rasové a genderové diference. Wagnerem postulované, maximálně impresivní dílo, vytvořené dokonalým sjednocením jednotlivých uměleckých disciplín i nábožensko-filosofických prvků, dle Heideggera a potažmo i Gadamera utváří prostor pro vyjevování pravdy, neboť

„umělecké dílo rozevívá svým způsobem bytí jsoucího. V díle děje se toto rozevření, tj. obnažení, tj. děje se pravda jsoucího.“<sup>305</sup>

Tento citát poukazuje na ontologické tendence, na něž v souvislosti s působením uměleckého díla upozorňují Heidegger s Gadamerem. Propojíme-li Wagnerův postulát totálního hudebního dramatu – nadaného maximální působností na lidské smysly – s filosofickým zdokumentováním účinku uměleckých děl, pak musíme dojít k názoru, že prostřednictvím externího působení umění dochází k intenzivnímu internímu procesu v nitru lidské mysli, který zahrnuje hledání, uhadování, aplikaci a následné porozumění smyslu vnímaného. Tento proces formou připomíná Gadamerovo pojetí hermeneutického kruhu.

Porozumění uměleckému dílu (nehledě na jeho původ, intence autora, zaměření atd.) je zcela individuální záležitostí, jeho závěry odpovídají percipientovu individuálnímu naladění. Za jediný zevšeobecnující závěr zde pravděpodobně lze pokládat Gadamerovo stanovisko fenomenologického přesahu subjektivního horizontu, z čehož vyplývá individuální výklad rozsáhlého klasického (tedy stále znovu aktivovaného a působícího) díla Putování na Západ. Můžeme zdokumentovat možné hermeneutické významy, v díle obsažené, nelze je ovšem porovnávat dle úspěšnosti či funkčnosti v absolutním smyslu. Absolutní, a tudíž konečný, završený, konkrétní (neboli ideální) smysl uměleckého díla totiž neexistuje. Svůj vlastní vztah k probíranému dílu, pravdu uměleckým dílem odkrytou nechť každý jednatel odhalí či vybuduje na základě vlastní úvahy při pátrání po smyslu, uchopitelném z perspektivy jemu přístupného horizontu.

---

<sup>305</sup> HEIDEGGER, M., pozn. 80.

## Závěr

Historizující fantastický příběh o cestě buddhistických poutníků do Indie zaujímal v Číně významnou kulturně-vzdělávací úlohu díky možnosti nového, společensky tolerovaného přístupu k tradičně tabuizované problematice z oblasti náboženství, etiky či politiky. Můžeme se zde setkat s procesy substituce, literárně-archaické asimilace využívající dřívějších legend a mýtů, či modifikace, které mohou vést k významovému přehodnocení použitých prvků. Užitím záměrného anachronismu coby efektivního literárního prostředku, se pod rouškou břitkého humoru a dlouhé řady komplikovaných dobrodružství – podobně jako i v jiných nejistých dobách a v různých zeměpisných lokalitách – ukrývá vyjádření celkové nespokojenosti s nastoleným uspořádáním společnosti, kritiky vyšších sociálních vrstev, absurdity státních ideologií atp.

Ze společenského hlediska je pro období dynastie Ming charakteristická počáteční euforie z vyhnání mongolských „barbarských“ vládců, již následně vystřídal strach a nejistota, související s císařskými procesy proti úředníkům či příslušníkům střední šlechty. Nárůst moci dvorních eunuchů – tradičně považovaných za prospěchářské, lstivé a mstivé „vykonavatele“ císařovy vůle – spolu s atypickými klimatickými podmínkami utvářel neharmonickou situaci v oblasti domácí politiky. Vzdělanci se proto upínali k ideálům starších císařských epoch, k individualistickému taoismu, odkloněnému od sociálních záležitostí. Prosté obyvatelstvo se naopak uchýlovalo k sinizované verzi buddhistické ideologie, jež užívala termínů pekla a ráje, coby potenciálních dimenzí mimo skutečnou realitu, dostupných i nejprostším lidem. Přes zmíněné negativní elementy lze ovšem celkově hodnotit mingskou dynastii jako prosperující a obchodně činnou etapu čínských dějin. K plnějšímu pochopení operního zpracování populárního románu *Putování na Západ* jsme proto v práci přiblížili historický vývoj čínského operního žánru i dějinnou situaci za dynastie Ming, jež by nám ještě více zprostředkovala porozumění užitě symboliky.

Literární zpracování námětu *Putování na Západ* se řadí mezi nejvýznamnější klasické čínské romány, které, ačkoliv se vracejí ke vzdáleným historickým obdobím (užívajíc tak metody *imaginárních variací*), nepřímou poukazují na aktuální problematiku z různých oblastí (viz výše), obsahují významný kritický apel a všeobecně srozumitelná morální poučení. Nedobový nebo nečínský divák, popřípadě čtenář, proto musí k dosažení porozumění vyvinout vyšší množství energie, neboť předfigurační rámec Wu Čcheng-ena románu se nekryje s percipientovou vlastní živou zkušeností.

Wu Čcheng-enovo literární i následné dramatické zpracování díla Putování na Západ nese formální prvky populární lidové tvorby 15. a 16. století, vzpírající se stylovým požadavkům literárně rigorózních Archaistů (viz kap. 3.3): důraz na svobodu a z ní vyplývající osobní zodpovědnost za vlastní osud, radost z každodenních okamžiků, tolerance k morálním nedostatkům humorně vykresleným apod. Výše jsme zmínili množství pravděpodobných námětových zdrojů charakterů Opičího krále a buddhistického mnicha Tripitaky – ať již se jedná o klasickou čínskou či importovanou mytologii (pověsti o bílém gibbonovi z království Čchu), historické příběhy (reálné vyprávění o mnichu Sūan-cangovi, následkem orálního přenosu opatřené fantazijními prvky) nebo dobrodružné fabule narativní povahy pojednávající o hrdinovi podstupujícím dalekou pouť za konkrétním účelem (hinduistická legenda o Hanumanovi, buddhistický mravoučný příběh o Mulianovi). Wu Čcheng-en tedy pravděpodobně využil a kompiloval již existující folklorní fabule (obsahující nábožensko-filosofickou symboliku) a obohatil je o důvěryhodný historický a geografický kontext za účelem konstrukce pevného syžetu.

Dále jsme se snažili vysvětlit symbolické systémy (popř. jejich ideologické, dramatické či politické zázemí), podílející se na koncepci Putování na Západ. V mingském románu Putování na Západ dochází k propojení tradičních konfuciánských moralistických prvků s taoistickými praktikami – tradiční čínské ideologie jsou zde ovšem podřízeny nově přichozímu rámci mahájánového buddhismu. Konfuciánské praktiky se projevují při každodenním jednání hrdinů mezi sebou samými i při střetech s cizími zvyky a tradicemi. Úcta ke starším, k autoritám, oddanost přátelům a vlastnímu poslání patří mezi základní momenty konfuciánské etiky.

Vzhledem k historickým okolnostem autora (nadměrná favorizace taoismu císaře Ťia-ťing) sice můžeme napočítat množství zmíněných taoistických prvků pronikajících tradiční čínskou kulturou, nicméně celým dílem zároveň prostupuje kritika zdánlivých taoistických ctností – obvykle vtipně vyvrácených či překonaných buddhismem – a nevole vůči propojování taoistického učení s mocenskými záležitostmi či osobnostmi, neboť takovéto politicko-ideologické spojení naprosto nekoresponduje s původním zaměřením asketického, od společnosti odloučeného učení o Tau. S prvky taoistického učení se v příběhu setkáváme např. v podobě magických předmětů (lahvičky, zrcadla, síť na chytání démonů), specifických dovedností (schopnost metamorfózy – tzv. 36 či 72 proměn, létání v oblacích), formálních titulů (Opičákovo jméno Velký světec rovný nebi) apod.

Samotnou pouť lze nahlížet v taoistickém slova smyslu jakožto postupné odhalování jediného základního principu (čínský termín „Tao“ znamená cestu, směr), nebo

Lze putování chápat jako alegorický popis útrap lidského jedince, postupně se probouzejícího k buddhistickému osvícení. Veškeré tělesné strážně poutníků na cestě za svitky lze tedy interpretovat coby obrazy psychické proměny vyznavačů buddhistické tradice mahájány, přičemž jedno každé dobrodružství či nástrahu lze chápat jakožto nevyhnutelný výsledek působení osobní karmy. Finální reinkarnace poutníků do vyšších pozic, v závislosti na osobních předpokladech a zásluhách, jenom potvrzuje principy tzv. Velkého vozu, umožňujícího dosáhnout vyššího stavu myslí velkému počtu věřících – čili kultivaci nižších mentálních úrovní (v románu připodobňovaných k démonů a zvířatům) až na hranici probuzení z Velké iluze (*mája*). Dosažení nebeských funkcí a postů v čínském panteonu s sebou přináší nesmrtelnost (taoistický prvek), ovšem poutníky zavazuje k dalším úkolům – službě a pomoci prostým věřícím (buddhistický i konfuciánský motiv).

Alegorickou interpretací díla Putování na Západ, jsme nakonec potvrdili všeobecně přijímaný názor: Putování na Západ alegoricky vykresluje vnitřní snahu o duchovní čistotu či obrodu, kladně hodnocenou především systémy taoismu a buddhismu. Silná čínská inklinace k národní tradici – mimo jiné projevovaná silnou tendencí k sinizaci cizích elementů – vedla k dokonalému splynutí symbolických prvků nábožensko-filosofických učení, částečně prostřednictvím vzájemného synkretismu, částečně díky syntéze.

V rámci typologické analýzy jsme nejprve použili Proppův strukturalistický postup a Medův rozbor archetypů, ačkoliv dle Ricoeura nedostačují k popisu konfigurací uvnitř textu a svojí topologií zcela popírají dynamický charakter narativního diskurzu. Nicméně pokud jsme svolní považovat užité strukturální rozborů za pouhé východisko procesu interpretace v hermeneutickém duchu, analýza prostřednictvím redukcí typologií nám snáze zprostředkuje porozumění kulturním prvkům v díle obsaženým, neboť čínská opera je žánr striktně typizovaný – tudíž vysvětlitelný pomocí zjednodušujících strukturálních rozborů. Prostřednictvím Proppovy morfologie jsme dle funkce označili za hlavního hrdinu mnicha Tripitaku, Sunovi jsme přisoudili úlohu univerzálního pomocníka, ostatním účastníkům výpravy roli dílčích pomocníků, nepřítelům funkci škůdců a kouzelným prostředkům funkci specifických pomocníků. Z hlediska Medových archetypů jsme zaznamenali Opičákovu transformaci z egoistického Hrdinného archetypu směrem k praobrazu Alchymisty, Tripitaku jsme ztotožnili s Personou, rozptylovanou vnějšími událostmi světa (nebo fyzickým tělem), nápomocná božstva jsme přirovnali k Moudrým starcům.

Ačkoliv v této práci vykládáme konkrétní symboly explicitně (v rámci druhého, popř. již prvního čtení), i nadále je nutné symboly pojímat jakožto objekty bez jednoznačné transparence vůči významu, vyžadující individuální aktivitu soudobého diváka či

čtenáře ve smyslu autonomní interpretace.<sup>306</sup> Zmínili jsme se též o základních rysech hermeneutiky dle evropských filosofů Ricoeura a Gadamera, v jejichž pojetí je uměleckému prožitku přisuzován speciální status, hodný fenomenologického zájmu.

Aplikací hermeneutických postupů na zkoumané dílo Putování na Západ jsme dospěli k názoru, že se – z pohledu Gadamera – jedná o příklad „klasické“ tvorby, působící na diváka v různých dobách a za různých okolností. Tato univerzálnost a „otevřenost“ potenciálního výkladu je v případě hudebně-dramatické inscenace výrazně kontrolována a předem determinována (ve smyslu prezentace, nikoliv platónské reprezentace) zvyklostmi a stereotypii pekingského operního žánru. Porozumění typologii čínského divadla souvisí s tradičně-kulturním zázemím percipienta. Totéž jistě můžeme tvrdit i v případě originálního Wu Čcheng-enova literárního díla, vzniklého kompilací orálně tradovaných fabulí, jasně vázaných na konkrétní kulturní podmínky, podílející se na koncepci primárního předporozumění. Nicméně originální literární záznam v původním jazyce, ztvárněním ani překladem nezprostředkovaný, se osvobozuje od „ideologického“ nátlaku vlastního tvůrce, umělecké dílo vypovídá za sebe sama a dle heideggerovsko-gadamerovské představy „odkrývá“ dosud skryté oblasti, v nichž se děje pravda. Jak s takovýmto – v absolutním slova smyslu nekonečným – významem, proměnlivým dle individuálních dispozic percipienta, čtenář (či divák) naloží, závisí na divákově schopnosti uvědomění, koncipující fenomenologické sebe-utváření prostřednictvím sebe-porozumění (zde se uplatňuje Gadamerova triáda výklad–porozumění–aplikace ve sféře první osoby).

Hudebně-dramatické zpracování symbolicky bohatého Wu Čcheng-enova díla podléhá obvyklé typizaci především dramatickými prvky. Zatímco výklad symboliky v literárním díle sice do jisté míry závisí na tradičním uchopení, čínská opera obsahuje symboly, charakteristické pro tento žánr. Operní divák musí být primárně poučen o znacích, pózách a charakterech účinkujících na jevišti. Hlubší nábožensko-filosofickou problematiku, v díle nastíněnou, může pak pochopit prostřednictvím samotného dramatického aktu, jenž má jistou interpretační podobu díky vizualizaci v původním textu naznačených symbolů. Dekódování vizualizovaných symbolů je možné pouze díky předporozumění tradičním principům opery, jež používá množství znakových stereotypů.

Produkce díla tedy znamená výklad významu, jež dílu připisují aktéři, a to prostřednictvím systému behaviorálních reprezentací. Dá se říci, že znakový systém pekingské opery vzdaluje divákovi osobitý výklad, umožňující fenomenologický přesah

---

<sup>306</sup> SLOUKOVÁ, Danica. Racionalita a rozumění: k hermeneutice rozumného. *Filosofia* [online]. [cit. 6.10.2017]. Dostupné z: <http://filosofia.cz/publikace.html>

směřující k širšímu porozumění, popř. sebe-porozumění. V hudebním partu pekingské opery se nenachází žádná výrazná symbolika, neboť se zde jedná o eklektickou praxi přebírání líbezných hudebních motivů, opatřených novým textem. Největší přínos hudebního prvku operního provedení Putování na Západ spočívá v eskalaci uměleckého působení na potenciálního diváka, a tudíž v důraznějším apelu na odkrývání pravdy (dle heideggerovsko-gadamerovské představy o účinnosti uměleckého díla). V konečném důsledku si ovšem každý jedinec utváří vlastní pojetí pravdy v závislosti na šíři a směru odhaleného horizontu, determinovaného mnohými faktory.



## Seznam použitých zdrojů a literatury

- ARISTOTELES. *Poetika*. 5. vyd. Překlad Květa Komárková. Praha: Orbis, 1962. 96 s. Knihovna divadelní tvorby.
- BROOK, Timothy. *Čtvero ročních dob dynastie Ming: Čína v období 1368-1644*. 1. vyd. Překlad Vladimír Liščák. Praha: Vyšehrad, 2003. 362 s. ISBN 80-7021-583-6.
- BROOK, Timothy. *The troubled empire: China in the Yuan and Ming dynasties*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2010. 329 s. ISBN 978-0-674-04602-3.
- CARRITHERS, Michael. *Buddha*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1994. 104 s. ISBN 80-207-0495-7.
- DADEJÍK, Ondřej, Olga LOMOVÁ a Vlastimil ZUSKA. *Ťing-t'ie: poznámky k písním ze světa lidí*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. 194 s. ISBN 978-80-24631-62-2.
- D'N'C. *Sun Wukong at Beijing opera - Journey to the West*. in: Wikipedia [online]. [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sun\\_Wukong#/media/File:Sun\\_Wukong\\_at\\_Beijing\\_opera\\_-\\_Journey\\_to\\_the\\_West.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Sun_Wukong#/media/File:Sun_Wukong_at_Beijing_opera_-_Journey_to_the_West.jpg)
- ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. 1. vyd. Překlad Zora Obstová. Praha: Argo, 2015. 109 s. ISBN 978-80-257-1158-3.[online] [cit. 19. 12. 2017]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/1421/podzim2015/IM100/OperaAperta.pdf>
- FAIRBANK, John King. *Dějiny Číny*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 893 s. Edice Dějiny států. ISBN 80-7106-249-9.
- GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2003. 86 s. Edice Delfin, sv. 45. ISBN 80-86138-48-8.
- GADAMER, Hans-Georg. *Člověk a řeč: výběr textů*. 1. vyd. Ed. Jan Sokol. Praha: OIKOYMENH, 1999. 154 s. ISBN 80-86005-76-3.
- GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: nárys filosofické hermeneutiky*. 1. vyd. Překlad David Mik. Praha : Triáda, 2010. 415 s. Edice Paprsek, sv. 18. ISBN 978-80-87256-04-6.
- GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda II: dodatky, rejstříky*. 1. vyd. Překlad David Mik. Praha: Triáda, 2010. 472 s. Edice Paprsek, sv. 19. ISBN 978-80-87256-44-2.

- GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. 1. vyd. Překlad Jitka Zehnalová. Brno: Barrister & Principal, 2000. 252 s. Studium Barrister & Principal. ISBN 80-85947-53-6.
- GREISCH, Jean. *Rozumět a interpretovat*. Praha : Filosofia, 1995. 36 s. ISBN 80-7007-066-8.
- GRONDIN, Jean. *Úvod do hermeneutiky*. Praha: OIKOYMENH, 1997. 247 s. ISBN 80-86005-43-7.
- GULIK, Robert van. *Sexuální život ve staré Číně: úvodní přehled čínské sexuality a společnosti zhruba od roku 1500 př. n. l. do roku 1644 n. l.* Praha: Academia, 2009. 383 s. Edice Orient, sv. 2. ISBN 978-80-200-1649-2.
- GUTER, Josef. *Bohové a symboly staré Číny: slovník čínské mytologie*. 1. vyd. Praha: Brána, 2005. 217 s. ISBN 80-724-3263-X.
- Hans-Georg Gadamer (1900–2002) a kořeny hermeneutiky. *KFS* [online]. [cit.5. 12. 2017]. Dostupné z: [http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/metodika/gadamer\\_info.pdf](http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/metodika/gadamer_info.pdf)
- HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. 1. vyd. Překlad Ivan Chvatík. Praha : OIKOYMENH, 2016. 119 s. ISBN 978-80-7298-207-3.
- HEIDEGGER, Martin. Zrození uměleckého díla. *Orientace*. Praha: Československý spisovatel, 1968–1969, s. 53–94.
- HROCH, Jaroslav. Hans-Georg Gadamer a hermeneutická filosofie. *Bratislavské přednášky* [online]. [cit. 5. 12. 2017]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2009/PH0237/GADAMER.pdf>
- CHENG, Anne. *Dějiny čínského myšlení*. 1. vyd. Praha: DrahmaGaia, 2006. 688 s. ISBN 80-866-8552-7.
- JANSEN, Johannes. *Opera*. Brno: Computer Press, 2004. 192 s. Malá encyklopedie, sv. 5. 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.
- KEENE, Michael. *Světová náboženství*. Překlad Dušan Zbavitel. Praha: Knížní 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, ed. *Základní texty východních náboženství III: čínský, japonský a korejský buddhismus*. 1. vyd. Překlad Jan Beran. Praha: Argo, 2011. 360 s. ISBN 978-80-257-0215-4.
- KRÁL, Oldřich a Jaromír STŘELEČEK. *Úvod do čínské filosofie. Historie a texty I: čínská filosofie do příchodu buddhismu*. Praha: Universita Karlova, 1971. 175 s.
- LAO-C'. *Tao te ťing: O tajemství hlubším než hlubina sama*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2005. 103 s. ISBN 80-736-3011-7.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Strukturální antropologie II*. 1. vyd. Překlad Jindřich Vacek. Praha: Argo, 2007. 257 s. Capricorn, sv. 19. ISBN 978-80-7203-805-3.
- LÉVY, André. *Chinese literature, ancient and classical*. 1. vyd. Překlad William H. Nienhauser. Bloomington: Indiana University Press, 2000. 168 s. ISBN 0-253-33656-2.
- LIŠČÁK, Vladimír. *Čína*. 1. vyd. Praha: Libri, 2002. 223 s. Stručná historie států, sv. 2. ISBN 80-727-7109-4.
- 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.
- MOTE, F. W. *Imperial China 900-1800*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003. 1106 s. ISBN 0674012127.
- MEDO, Jaromír. *Tajemství řádu nevědomí. Medo Family's Web from Bohemia* [online]. [cit. 5. 10. 2017]. Dostupné z: [https://www.medo.cz/jaromir/kniha\\_trn\\_2v/\\_uvod\\_mn.html#obr\\_01](https://www.medo.cz/jaromir/kniha_trn_2v/_uvod_mn.html#obr_01)
- MUCHOVÁ, Ludmila. *Vyslovit nevyslovitelné: didaktika uvádění do světa symbolů*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005. 243 s. ISBN 80-7325-075-6.
- NAVRÁTIL, Jiří. *Uvedení do zenu*. 2. vyd. Praha: Avatar, 2004. 223 s. ISBN 80-858-6258-1.
- OBUCHOVÁ, Ľubica. *Čínské symboly*. Praha: Grada, 2000. 192 s. ISBN 80-247-9045-9.
- OLSON, Stuart Alve. *Posvátná pečeť mysli Nefritového císaře: taoistický průvodce na cestě ke zdraví, dlouhověkosti a nesmrtelnosti*. Praha: Pragma, 2005. 242 s. ISBN 80-7205-180-6.
- OVERMYER, Daniel L. *Náboženství Číny: svět jako živý organismus*. Praha: Prostor, 1998. 178 s. Obzor. Náboženské tradice světa, sv. 14. ISBN 80-85190-98-2.
- OWEN, Stephen. *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911* [online]. New York: W. W. Norton, 1997 [cit. 18.11.2017] Dostupné z: <http://courses.washington.edu/chin463/OwenInformalProse.pdf>.

- PROPP, Vladimír J. *Morfologie pohádky a jiné eseje*. 1. vyd. Praha: H&H, 1999. 362 s. ISBN 80-86022-16-1.
- RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I: zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Překlad Miroslav Petříček. Praha : OIKOYMENH, 2000. 319 s. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 33. ISBN 80-7298-017-3.
- RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II: konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Překlad Miroslav Petříček. Praha : OIKOYMENH, 2002. 245 s. Knihovna novověké tradice a současnosti , sv. 39. ISBN 80-7298-051-3.
- RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění III: vyprávěný čas*. 1. vyd. Překlad Miroslav Petříček. Praha: OIKOYMENH, 2007. 413 s. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 46. ISBN 978-80-7298-105-2.
- RICOEUR, Paul. *Úkol hermeneutiky: eseje o hermeneutice*. 1. vyd. Praha: Filosofía, 2004. 41 s. Parva philosophica, sv. 14. ISBN 80-7007-185-0.
- SHARP, Daryl. *Slovník základních pojmů psychologie C. G. Junga*. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. 171 s. ISBN 80-85880-39-3.
- SLOUKOVÁ, Danica. Racionalita a rozumění: k hermeneutice rozumného. *Filosofia* [online]. [cit. 6. 10. 2017]. Dostupné z: <http://filosofia.cz/publikace.html>
- SOUČKOVÁ, Karolína. *Vliv tradičních východních filosofí na hudebně-dramatický žánr pekingské opery*. Liberec, 2015. Bakalářská práce. Technická Univerzita v Liberci. Přírodovědně-humanitní a pedagogická fakulta. Vedoucí práce PaedDr. ICLic. Michal Podzimek, Th.D., Ph.D.
- SUMMERS, Selena. *Feng-šuej rychle a prakticky*. 2. vyd. Překlad Aleš Kolodrubec. Praha: Euromedia Group, 2016. 184 s. ISBN 978-80-7549-048-3.
- SVATOŇOVÁ, Kateřina. *Naratologie. KFS* [online]. [cit. 26. 10. 2017]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/naratologie.pdf>
- ŠNEJERSON, Grigorij Michajlovič. *Hudební umění Číny*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 251 s.
- WALKER, Hera S. Indigenous or Foreign? A Look at the Origins of the Monkey Hero Sun Wukong. *Sino-PlatonicPapers* [online]. Zář 1998, 81 [cit. 30. 5. 2017]. Dostupné z: [http://sino-platonic.org/completespp081\\_monkey\\_sun\\_wukong.pdf](http://sino-platonic.org/completespp081_monkey_sun_wukong.pdf)
- VINOGRADOFF, Michel. *Yi Jing: běh osudu*. 1. vyd. Bratislava: Pagoda s.r.o., 2007. 632 s. ISBN 978-80-969698-0-7.

- 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, Cheng'en a William John Francis JENNER. *Journey to the West: Abridged version*. [online] Beijing: Foreign Languages Press, 1990. ISBN 9787119010144. [cit. 20. 12. 2017]. Dostupné z: <http://www.innerjourneytothewest.com/english/en-book.html>
- WU, Cheng'en a Anthony C. YU. *Journey to the West*. [online]. Chicago: The University of Chicago Press, 1984 [cit. 5. 9. 2017]. Dostupné z: [http://uploads.worldlibrary.org/uploads/pdf/20130423231440the\\_journey\\_to\\_the\\_west\\_pdf.pdf](http://uploads.worldlibrary.org/uploads/pdf/20130423231440the_journey_to_the_west_pdf.pdf)
- WU, Cheng'en a Anthony C. YU. *The Monkey & The Monk: A Revised Abridgment of The Journey to the West*. Chicago: University of Chicago Press, 2006. 497 s. ISBN 0-226-97156-2.
- WU, Cheng'en a Arthur Waley. *Monkey*. New York: Grove Press, 1970. 306 s. ISBN 978-0-8021-3086-0.
- WU, Čcheng-En. *Opičí král: vyprávění o putování na západ*. 2. vyd. Překlad Zdenka Heřmanová. Praha: Albatros, 1997. 371 s. ISBN 80-000-0567-0.
- *Journey to the West*. [TV série]. Režie YANG Jie. Čína, 1986. Na motivy románu WU Čcheng-ena.
- *Journey to the West: Jak opičí král zmařil plány zlé ropuchy*. [divadelní inscenace]. Shen Yun Performing Arts. Choreografii GU Yan. Hudba JING Xian. Státní opera Praha 3. 5. 2015.
- *An Adventurous Journey to the West*. [divadelní inscenace]. MEIMEN Kungfu Art Troupe. Taipei 28. 8. 2016.

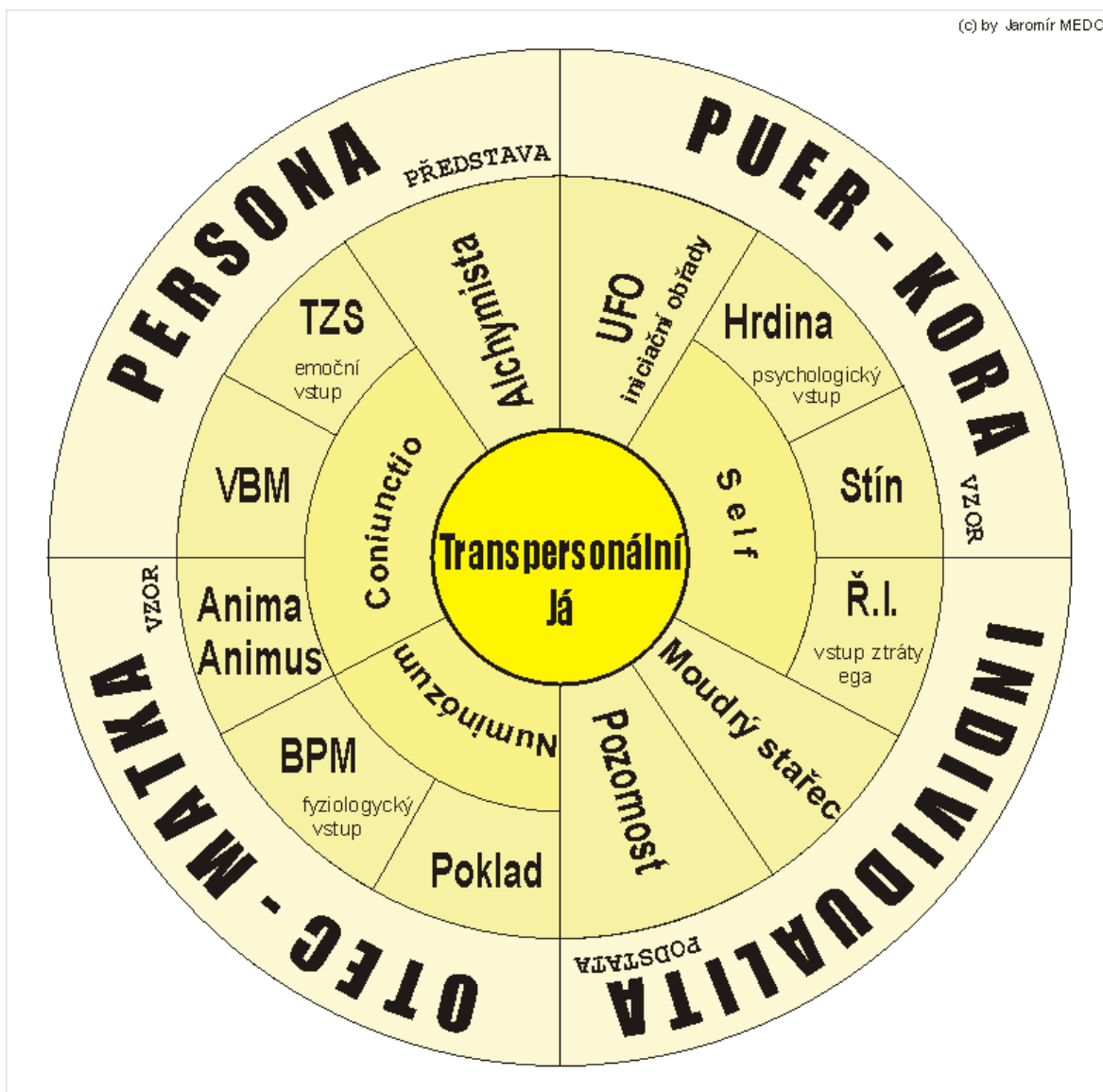
## Přílohy

Obrázek 1: Sun Wu-kchung v póze *liang-siang*. Autor: D'N'C.

Obrázek 2: Kruhy nevědomí. Autor: Jaromír MEDO.



Obrázek 1: Sun Wu-kchung v póze liang-siang.  
D'N'C. *Sun Wukong at Beijing opera - Journey to the West*. in: Wikipedia [online].  
[cit. 3.1.2018]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Sun\\_Wukong#/media/File:Sun\\_Wukong\\_at\\_Beijing\\_opera\\_-\\_Journey\\_to\\_the\\_West.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Sun_Wukong#/media/File:Sun_Wukong_at_Beijing_opera_-_Journey_to_the_West.jpg)



Obrázek 2: Kruhy nevědomí.

MEDO, Jaromír. *Kruhy nevědomí*. In: *Tajemství řádu nevědomí: psychologická duchovní cesta* [online]. [cit. 3.1.2018]. Dostupné z: [http://www.medo.cz/jaromir/kniha\\_trn\\_2v/index.html](http://www.medo.cz/jaromir/kniha_trn_2v/index.html)