

HARMONIE A VYVÁŽENOST

Studie z čínské kultury

竹苦三
时用力
深簸揚
偏雀近
風林注
知白粲
流匙滑
費取農
夫百種
心



HARMONIE A VYVÁŽENOST

Studie z čínské kultury

Editorky Zlata Černá a Olga Lomová

Nakladatelství Masarykovy univerzity
Moravské zemské muzeum
FF Univerzity Karlovy
Brno 2008

© Text Zlata Černá, Olga Lomová

© Obrazový doprovod

© Layout

© Vydalo Nakladatelství Masarykovy univerzity, Moravské zemské muzeum, FF Univerzity Karlovy
ISBN 978-80-7028- (MZM).

OBSAH

SLOVO ÚVODEM Zlata Černá, Olga Lomová	7
1. DUCHOVNÍ PŘEDSTAVY TRADIČNÍ ČÍNY	
KOŘENY ČÍNSKÉ CIVILIZACE V LIDOVÉ KULTUŘE Li Yuh-yuan	11
KONFUCIÁNSTVÍ Zbigniew Slupski	23
MIKROKOSMOS A MAKROKOSMOS LIDSKÉHO TĚLA Vladimír Ando	33
TAOISTICKÉ KULTY ČÍNSKÉHO STŘEDOVĚKU Zornica Kirková	44
LIN-ŤI A ČCHAN Jiří Holba	66
2. DESET TISÍC VĚCÍ	
SLOVO ÚVODEM Zlata Černá, Olga Lomová	83
DŮM	85
NÁBYTEK	97
KERAMIKA A PORCELÁN	105
JEDNOBAREVNÉ POLEVY NA KERAMICE	113
ŘEZBA V KAMENI	120
LAK	125
CLOISONNÉ	130
HEDVÁBÍ, ODĚV A TEXTILNÍ DOPLŇKY	136
PAPÍR, KNIHA A KNIHTISK	148
NOVOROČNÍ OBRÁZKY	160
BLAHOPŘEJNÁ SYMBOLIKA ŤI-SIANG Martin Hála	172

3. PPŘÍLOHY

GLOSÁŘ ČÍNSKÝCH POJMŮ SE ZNAKY

SEZNAM LITERATURY

O AUTORCH

EDIČNÍ POZNÁMKA

REJSTŘÍK

RESUMÉ

SLOVO ÚVODEM

Zlata Černá, Olga Lomová

Čína je tradičně považována za kulturu do značné míry autochtonní, vyvíjející se nezávisle na ostatním světě. Často se zapomíná na to, že navzdory své unikátnosti i čínská kultura přijímala vlivy, které k ní přicházely z Indie a Střední Asie. Touto cestou se do Číny dostal nejen buddhismus, který zásadním způsobem ovlivnil čínské náboženství, filozofii a estetiku, ale také hudba a hudební nástroje, tanec a snad i divadlo a také řada řemeslných technik a výtvarných motivů. Také této skutečnosti budeme věnovat pozornost.

Výběr témat i uspořádání knihy se inspiroje tradičním čínským pohledem, podle kterého svět sestává z nebe (odkud pochází počátek všeho), země (kde je třeba udržovat řád a harmonii podle nebeských vzorů) a člověka (který je prostředníkem mezi nebem a zemí). Podle tohoto pojetí je svět spolutvářen „deseti tisíci věcmi“, tj. nekonečným množstvím jednotlivin ať přírodního původu, či vytvořených lidskou rukou, vznešených i obyčejných, v nichž se projevuje týž dynamický řád, usilující o rovnováhu a harmonii, jaký panuje v celém vesmíru.

Předkládáme čtenářům soubor studií, jejichž cílem je představit různé aspekty čínské kultury s důrazem na její náboženské a duchovní kořeny na jedné straně a projevy materiální kultury a uměleckého řemesla na straně druhé. Studie jsme rozdělily do tří oddílů. V prvním oddíle jsou statě usilující o vymezení základních východisek a společných rysů, jež od nejstarších dob vymezují prostor této starobylé kultury: základní filozofické koncepty, písmo, pojetí těla jako mikrokosmu, v němž se zračí řád světa a vztah k přírodě. Statě ve druhém oddílu se věnují čínskému náboženství a etickému řádu ve snaze naznačit komplexnost a komplementárnost různých aspektů duchovního života staré Číny. Nakonec, ve třetím oddíle, přecházíme k materiální kultuře a zejména řemeslům, jež jsou obvykle chápána jako projev tzv. populární kultury. Zde jsou představeny technologie vybraných druhů řemesel a jejich estetika. Závěrečná stať se věnuje jazyku blahopřejných symbolů zašifrovanému do dekoru předmětů každodenní potřeby. Působivé ornamenty spolu s výjevy z příběhů známých z mytologie, historie a literatury hovoří k zasvěcenému divákovi bohatým jazykem naplněným přáním prosperity, štěstí a dlouhého života. Blahopřejná symbolika promlouvá o stejných ideálech, které charakterizují čínskou filozofii a náboženství, a tak se na závěr skrze projevy materiální kultury vracíme zpět k duchovním kořenům čínské civilizace.



POZOR!

Obr. původně z Frontispisu, možná bude lepší celou knihu provázet obr. z alba

Pro Evropu po dlouhou dobu Čínu reprezentovala vedle filozofie a náboženství právě řemesla, zejména výroba hedvábí a porcelánu. Dnes, kdy v globálním měřítku zvítězily technologie, jejichž počátky sahají do dob průmyslové revoluce, je dobré si připomenout, že to není tak dávno, kdy Evropa byla oslněna právě úrovní čínských řemesel a technologií. Řemeslné výrobky, které se dovážely do Evropy od počátku kontaktů s Čínou, dnes tvoří velkou část asijských sbírek evropských muzeí. Právě jejich prostřednictvím se můžeme nejnázne dostat do přímého kontaktu s tradiční čínskou kulturou.



Sedící bódhisattva Kuan-jin, řezba ve dřevě, dynastie Tchang. Sbíрка malíře Ludvíka Kuby.

Bódhisattva Kuan-jin, patron milosrdenství a ochránce dětí, byl nejuctívanějším bódhisattvou na Dálném východě. V Číně a Japonsku postupně měnil svou podobu a stal se nakonec ženou.

POZOR! Obrázek LIŠČÁK

農桑布
種越春
宜甲拆
袖崩鼎
可觀自
昔宜書
傳播穀
民間莫
作等閒
看



1. DUCHOVNÍ PŘEDSTAVY TRADIČNÍ ČÍNY

KOŘENY ČÍNSKÉ CIVILIZACE V LIDOVÉ KULTUŘE

Li Yuh-yuan¹

Jako antropolog jsem strávil téměř třicet let terénním výzkumem v čínských rolnických komunitách v Malajsii, na Sarawaku, na tchajwanském venkově a v mém rodném Čchüan-čou v provincii Fu-tien v Čínské lidové republice. Studoval jsem každodenní život na venkově s důrazem na náboženství a rituál. Analýza shromážděného materiálu krok za krokem odhalovala skutečnost, že klasická čínská koncepce „harmonické jednoty mezi nebesy a člověkem“ (*tchien žen che i*) není výsadou kanonických spisů konfucianství, ani ideou vlastní výhradně společenské elitě – tzv. džentry. Tato klíčová myšlenka, na níž se zakládá čínská civilizace, je stejně tak přítomna, a dokonce ještě výrazněji formulována, mezi prostým, nevzdělaným lidem. Zde je úzce spjata s hledáním rovnováhy mezi ženským prvkem *jin* a mužským prvkem *jang* a mezi tzv. „pěti prvky“ (*wu-sing*), čili vodou (*šuej*), dřevem (*mu*), kovem (*tin*), ohněm (*chuo*) a hlínou (*tchu*).

V lidovém náboženství vytváří hledání rovnováhy mezi protikladnými principy *jin* a *jang* a mezi pětici základních elementů řadu variací, které nabízejí lidem různé alternativy při hledání odpovědí na otázky každodenního života. Právě prostřednictvím studia lidových zvyků a venkovských rituálů jsem pochopil, co je ve sféře praktického života považováno za nezbytné pro to, aby bylo dosaženo ideální harmonie. Na základě těchto pozorování jsem vytvořil schéma sestávající ze tří řádů, či vrstev kosmologických představ, vyrůstajících z potřeby rovnováhy a harmonie. Tyto tři řady, včetně příslušných podsystémů, lze schematicky zachytit následujícím způsobem:



Podívejme se nejprve na první úroveň třívrstevného schématu: „nebeský“ řád *tchien*, čili harmonii přírodního řádu. Ten lze nejlépe poznat prostřednictvím jeho dvou subsystémů, vztahů časových a prostorových. V lidových představách nalézají časové vztahy svůj výraz v koncepci horoskopu. Tra-

čchi 氣
jüan 淵
Lao-c' 老子
Lie-c' 列子
miao 妙
süan 玄
Tao 道
Tao-te-ting 道德經
Tchaj-i 太一
Tchaj-sü 太虛
wej 微
Wu 無
Wu-ti 無極

1) Tento text byl původně přednesen na Karlově univerzitě v Praze u příležitosti 10. výročí založení Chiang Ching-kuovy nadace. Li Yuh-yuan je významný antropolog, který léta působil v Akademii Sinice na Taiwanu. Byl také prvním prezidentem Chiang Ching-Kuovy nadace.

čan-čchi 真氣
 chou-tchien 後天
 chou-tchien č' čchi 後天之氣
 jang 陽
 jin 陰
 sien-tchien 先天
 sien-tchien č' čchi 先天之氣
 wu-sing 五行

2) Jedná se o počítání času na základě kombinací dvou sad abstraktních značek pojmenovaných jako „nebeské kmeny“ a „pozemské větve“, které dohromady vytvářejí šedesátiletý cyklus. K jednotlivým „pozemským větvím“ je přiřazováno dvanáct zvířat čínského horoskopu v tomto pořadí: myš (nebo krysa), buvol, tygr, králík, drak, had, kůň, ovce (nebo koza), opice, kohout, pes a prase. Tento systém počítání času je znám již z nejstarších písemných památek – věštebných nápisů na želvích krunýřích a lopatkových kostech hovězího dobytka. V nejstarších dobách se užíval k označení jednotlivých dnů v roce, později se rozšířil i na počítání měsíců a zejména roků. Dodnes se užívá na venkově k počítání roků v tzv. rolnickém kalendáři (nung-li).

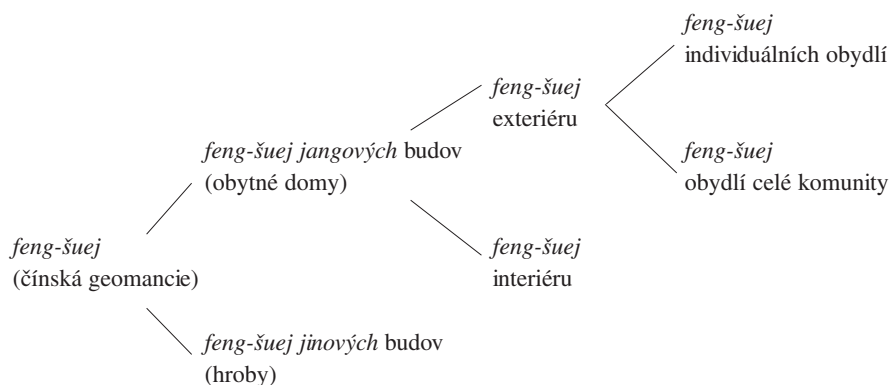
3) V moderním čínském jazyce vzniká dvojslabičné slovo ming-jün, které označuje osud v chápání ovlivněném ze Západu.

diční čínský způsob označení času užívá kombinace dvou prvků, z nichž jeden pochází z deseti tzv. nebeských kmenů (*tchien kan*) a druhý z dvanácti pozemských větví (*ti č'*).² Horoskop každého člověka sestává z osmi znaků (*pa c'*), čili ze čtyř dvojic vytvořených kombinací vždy jednoho znaku z řady nebeských větví s jedním znakem z pozemských kmenů, které společně označují rok, měsíc, den a hodinu narození. Čas, kdy se člověk narodí, tedy určuje jeho „osm znaků“. Těmi je v základních obrysech určen i jeho osud (*ming*). Avšak osm znaků, které přesně zaznamenávají okamžik narození člověka, zůstává po celou dobu jeho života v relaci ke kosmickému času odměřovanému věčným proměňováním střídajících se kombinací nebeských větví a pozemských kmenů. Tento permanentní proces změn ovlivňuje i „osm znaků“ každého člověka, a vytváří tak rozmanité konkrétní příležitosti pro naplnění osudu jednotlivce. Této konkretizaci osudu se říká *jün*.³ Z toho vyplývá, že ačkoliv lidský osud je předurčen okamžikem, v němž se člověk narodil, neznamená to, že by byl jednou provždy dán. Jeho konkrétní naplnění může nabývat různých podob: Pokud je v daném časovém okamžiku kombinace „nebeských větví“ a „pozemských kmenů“ v souladu s „osmi znaky“ dotyčné osoby, pak má tento člověk štěstí (jeho osud *jün* je dobrý), zatímco nesoulad mezi osobními osmi znaky a konstelací nebeských větví a pozemských kmenů přináší v daném okamžiku smůlu.

Přesvědčení o interakci mezi osudem daným „osmi znaky“ okamžiku zrození a jeho naplněním, daným jejich vztahem ke konstelaci „nebeských větví“ a „pozemských kmenů“ v daném okamžiku, úzce souvisí s touhou Číňanů po harmonii každé chvíle, jak v životě jednotlivce, tak společnosti jako celku. Tato víra také přispěla k veliké popularitě věštecství a astrologie v Číně. Číňané v zájmu toho, aby si zajistili harmonii života jednotlivce s časem, usilovali vždy o kompatibilitu svého konkrétního osudu *jün* s probíhajícím časem a provozovali například takové magické manipulace s horoskopem jako je „změna *jün*“ (*kaj-jün*, *kaj* čteno ve 3. tónu) či „zakrytí *jün*“ (*kaj-jün*, *kaj* čteno ve 4. tónu). „Zakrytí *jün*“ se k představě harmonie s časem váže nejtěsněji, neboť magie se v tomto případě soustředí na zamaskování či vylepšení období, které je pro danou osobu právě nepříznivé. Vedle různých praktik, které se snaží uvést v soulad osobní horoskop a konkrétní chvíli, jsou také vytvořena pravidla, která podle horoskopů určují výběr vhodné chvíle pro významné obřady v životě jednotlivce, jako je svatba, pohřeb nebo stavba domu. Další pravidla určují výběr ženicha a nevěsty a ovlivňují vztahy mezi zaměstnavatelem a zaměstnancem, obchodními partnery a mezi rodiči a dětmi. Slučitelnost mezi „osmi znaky“ dvou jednotlivců je také důležitá při navazování tzv. nepokrevního spříznění.

Pouhé sladění časových aspektů nestačí k tomu, aby bylo možné v systému přírodního řádu dosáhnout rovnováhy a harmonie. Obdobnou har-

monii je třeba nastolit také v subsystému prostorových vztahů. Klíčové koncepte ve vztahu k prostorovým vztahům jsou přítomny v čínské geomancii, čili v tzv. *feng-šuej*. Na základě výzkumu jsem vytvořil novou klasifikaci *feng-šuej*, která vypadá následovně:



Ze schématu je zřejmé, že *feng-šuej* zahrnuje svět živých stejně jako svět mrtvých a vztah mezi exteriérem a interiérem budov. Britský antropolog Maurice Freedman vysvětloval mystickou ekologii ve vztahu k budovám následujícím způsobem: „*Feng-šuej* lze vyzvednout jako nejsystematičtější výraz čínské koncepce uspořádání a fungování vesmíru. Za zvláště zajímavé považuji to, jak se *feng-šuej* ve všech svých projevech snaží prostřednictvím lidského obydlí nalézt řešení problému jak uvést člověka v soulad s jeho materiálním prostředím. Nebe, země a člověk tvoří přirozenou trojici. Avšak to, co člověk buduje, je rušivým zásahem do přirozené harmonie. Geomantie se pak zabývá tím, jak umožnit lidem, aby budovali, co potřebují, aniž by narušili své přirozené svazky s vesmírem. Každé budování z principu věci ruší komplexní rovnováhu sil v rámci systému tvořeného přírodou a společností, a proto musí být pojato tak, aby vytvořilo novou harmonii sil, jinak přijde neštěstí.“⁴

Základním principem *feng-šuej* je snaha vytvořit soulad mezi budovami a prostředím na základě systematických prostorových vztahů. Podle učení jedné z velkých škol *feng-šuej*, tzv. školy tvarů (*šing-fa*), jsou prostorové vztahy symbolicky vyjádřeny různými mýtickými zvířaty symbolizujícími vitalitu. Ať se jedná o kterékoliv mýtické zvíře, prostorové vztahy jednotlivých částí jeho těla musí být uspořádány ve správných směrech podle systému tzv. pěti prvků (*wu šing*). Při organizaci prostorových vztahů je třeba vedle těchto pěti prvků, které zde představují metafyzickou složku, brát v úvahu také pět světových stran (*wu fang*), pět barev (*wu se*), pět tónů (*wu jin*) a pět čísel (*wu šu*). Jiná škola *feng-šuej*, tzv. škola času (*ž'-fa*) ve snaze

Deset nebeských kmenů a dvanáct pozemských větví, k nimž jsou přiřazena zvířata čínského zodiaku.

甲 <i>tia</i>	子 <i>c'</i> (myš)
乙 <i>i</i>	丑 <i>čchou</i> (buvol)
丙 <i>ping</i>	寅 <i>jin</i> (tygr)
丁 <i>ting</i>	卯 <i>mao</i> (zajíc)
戊 <i>wu</i>	辰 <i>čchen</i> (drak)
己 <i>tí</i>	巳 <i>s'</i> (had)
庚 <i>keng</i>	午 <i>wu</i> (kůň)
辛 <i>sin</i>	未 <i>wej</i> (ovce)
壬 <i>žen</i>	申 <i>šen</i> (opice)
癸 <i>kuej</i>	酉 <i>jou</i> (kohout)
	戌 <i>sü</i> (pes)
	亥 <i>chaj</i> (prase)

4) FREEDMAN (1968, s. 313–33).

leng 冷
pu 補
že 熱
žen 人

nastolit dokonalou harmonii mezi architekturou, přírodním prostředím a prostředím společenským, kombinuje relace prostorové s již dříve zmíněnými relacemi časovými. Je zřejmé, že v zájmu dosažení harmonie v systému přírodního řádu musejí prostorové vztahy založené na principech vyváženosti srůst se vztahy časovými.

V této souvislosti je zajímavé zjištění, které jsem učinil se svými studenty během výzkumu ve městě Sin-ču (Hsinchu) na severním Taiwanu na konci osmdesátých let. Téměř polovina tamních obyvatel, kteří se sami označili za ateisty, věřila, že správné – v souladu s pravidly stanovenými geomantií – umístění hrobů předků může rodině přinést prospěch a štěstí. Kromě toho, téměř jedna třetina osob, s nimiž jsme hovořili, věřila v prospěšnost hledání souladu svých osobních „osmi znaků“ s konkrétním okamžikem s pomocí horoskopu. Ještě pozoruhodnější je, že téměř 30% věřících křesťanů stále věnovalo pozornost určení správného místa pro hrob svých zesnulých předků pomocí geomanta. Tato fakta ukazují, že pojetí časové a prostorové harmonie, jak je známe z geomancie, zůstává jednou z nejpevněji zakořeněných myšlenek v podtextu čínské kosmologie. Tato idea nejen svazuje dohromady tzv. velkou a malou tradici, ale také vytváří společný rys, který spojuje Číňany na celém světě.

Nyní se obraťme ke druhé rovině v našem systému, k rovině člověka (*žen*), čili k rovině individuálních lidských bytostí. Ta opět sestává ze dvou subsystémů charakterizovaných touhou po absolutní harmonii: ze sféry vnitřního a sféry vnějšího organismu. V procesu vytváření a rozvoje čínské civilizace se tato rovina stala ještě důležitější než právě popsaný systém harmonie s přírodním řádem. V čínské lidové kultuře je v rámci subsystému vnitřního organismu kladen důraz na harmonii biologického organismu, zatímco subsystém vnějšího organismu se zabývá formálními či symbolickými celky. V tradiční čínské lidové kultuře je základem představy harmonie v lidském těle vnímání těla jako mikrokosmu, v němž podobně jako ve vlastním kosmu je nejdůležitější věcí rovnováha mezi základní dvojicí protikladných prvků *jin* a *jang* a mezi tzv. pěti prvky. Tato představa je nejzřetelněji vyjádřena v koncepci, která definuje různé druhy jídla jako „horké“ (*že*) nebo „chladné“ (*leng*) a v představě „doplňování“ (*pu*) těla pomocí určitých potravin.

Počátky těchto lidových představ se datují na samý úsvit čínské civilizace. Platí zde obecné pravidlo, že jídlo je potřebné pro udržení zdraví, dále rozvedené o myšlenku, že harmonicky vyvážený jídelníček vytváří, respektive uchovává harmonický organismus. Péči je třeba věnovat zejména zachování životodárné energie pomocí vyváženého přísunu všech látek do organismu tak, aby byla udržována svého druhu dynamická rovnováha. Uplatňuje se zde základní princip, že některé pokrmy mají schopnost tělo „zahřívát“, zatímco

jiné je „ochlazující“. Cílem je udržet mezi nimi rovnováhu. Dobré zdraví je důkazem, že se to podařilo. Univerzální pravidlo rovnováhy nelze stanovit, protože panuje přesvědčení, že každý člověk reaguje na „horko“ a „chlad“ v potravě individuálním způsobem.

Subsystém vnitřní harmonie lidského těla, v němž se spojuje koncepce *jinu* a *jangu* s koncepcí „horka“ a „chladu“, ovlivňuje zásadním způsobem nejen čínský přístup ke stravování a čínské kulinářství, ale je úzce svázán také s filozofií čínské medicíny, včetně koncepce oběhu tzv. *čchi* v lidském těle, a podílí se na jednom z nejunikátnějších rysů čínské každodenního života. Pro Číňana neexistuje ostrá hranice mezi pokrmy a léky, ty představují spíše kontinuum. Na základním pojetí tohoto subsystému vnitřní harmonie je založeno vyvážené přijímání „horkých“ a „chladných“ pokrmů a tělesná cvičení, jejichž cílem je zabezpečit správnou cirkulaci *čchi*. Pouhé posilování organismu pomocí harmonické stravy však ještě nestačí. Aby organismus získal optimální vitalitu, je nezbytná také jeho kultivace navenek.

O subsystému této vnější harmonie se podrobněji zmíníme v souvislosti s vybíráním jména. Dnes je pro většinu lidí jméno především jakýmsi klasifikátorem a je chápáno jako symbol či znak, jehož vztah k označovanému je ryze arbitrární. Tradiční čínský způsob volby jména naopak předpokládá úzké sepětí mezi jménem a jeho nositelem. Velký význam jména a jeho síla se projevují ve dvou sférách: za prvé v aplikaci teorie pěti prvků na výběr jména; a za druhé ve zvyku počítat celkový počet tahů ve znacích, jimiž se jméno zapisuje. Tyto zvyklosti dokumentují, jak Číňané volbou jména usilují o vytvoření rovnováhy v rámci tzv. externí harmonie organismu.

Podle čínských lidových představ má každý člověk vlastní a neopakovatelnou konstituci, vytvořenou osobitou kombinací „pěti prvků“. Když je novorozeně zhruba měsíc staré, rodina zpravidla pozve věštec, aby mu sestavil horoskop. Jak jsme se již zmínili, horoskop sestává z osmi znaků (*pa c'*) a jejich kombinace do značné míry předurčuje charakter dítěte a jeho budoucí úděl (osud, *ming*). Jak již bylo řečeno, „úděl“ v tomto případě není jednou provždy daný, neboť člověk ho nakonec nemusí svým jednáním naplnit. Osud člověka lze modifikovat pomocí esoterických znalostí. Pravděpodobně nejrozšířenější způsob, jak toho dosáhnout, je právě výběr vhodného jména. Tak například, pokud věstec zjistí, že v konstituci malého človíčka chybí prvek „kov“, případně tento prvek není ve správné harmonii s prvky ostatními, je záhodno, aby jméno (*ming*), které dostane, obsahovalo znak právě s komponentem „kov“. Po čase pak třeba dítě onemocní a věstec může dojít k závěru, že byla porušena rovnováha prvku „dřevo“, a že by jméno dítěte mělo být proto odpovídajícím způsobem změněno. V takovém případě může například jeden ze znaků původního jména nahradit znak *ču*, dřevěný sloup, a tak uchránit dítě před zlým osudem, nemocí, či dokonce smrtí. Tako-

č' 枝
 čchi 氣
 ču 柱
 chuo 火
 Liou Č'-wan 劉枝萬
 Mu 木
 Sü Lang-kuang 許煥光
 Sü Mu-ču (Hsü Mu-chu) 許木柱

vých zázračných účinků nedosahuje slovo „ču“ tím, že by mělo zásadně „dřevěnou“ povahu, ale grafickou podobou svého zápisu: znak pro sloup ču totiž kromě čistě fonetické složky obsahuje i významovou složku mu totožnou s jedním z tzv. pěti prvků, se dřevem mu.

Příznačné je, že pro člověka je důležitý nejen jeho vlastní horoskop. Je potřeba zajistit také harmonii s horoskopem rodičů, manžela či manželky a potomků. Velká důležitost je přikládána sladění „pěti prvků“ mezi matkou a dítětem, které je základním předpokladem zdraví obou. Pokud se v těchto vztazích objeví rozpor, a nejsou učiněny žádné kroky k jeho odstranění, hrozí nebezpečí, že dítě onemocní nebo dokonce zemře. Situaci může napravit například právě změna jména. Je zřejmé, že čínská osobní jména jednají: nejsou jen nálepkou, která klasifikuje a označuje, ale mají schopnost působit na organismus svého nositele. Na tchajwanském venkově je volba jména pro dítě na základě systému pěti prvků univerzálním pravidlem. Jako příklad lze uvést jména mých tří kolegů antropologů: Sü Mu-ču má ve svém jméně dva znaky s významovou složkou mu (dřevo), v Sü Lang-kuangově (Francis Hsü) jméně je jeden znak s významovou složkou chuo (ohněň), Liou Č'-wanovo jméno obsahuje jeden znak s významovou složkou mu – dřevo a zároveň s významem „větve“ (č'), který také implikuje význam „dřevo“.

Podobná volba jména je pouze jedním ze způsobů, jak organismu zajistit vnější harmonii. Na Taiwanu se dnes setkáváme i s dalšími způsoby vytvo-

Svatební horoskop.
 Za stolem sedí věstec a studuje
 „osm znaků“ ženich a nevěsty.
 Zvířata kolem reprezentují dvanáct
 cyklických znaků čínského
 kalendáře. Nápisy obsahují



ření ideální rovnováhy organismu navenek. Jeden z nejrozšířenějších způsobů je založen na magii čísel: sečtou se všechny tahy ve znaku, jímž se zapisuje jméno, a pak se zjišťuje, zda získané číslo je v harmonickém vztahu k pohlaví, osmi znakům horoskopu, pěti prvkům atd. Pokud ano, štěstí v životě je zaručeno. Při hledání optimálního čísla je možné jít pro radu k věštci nebo jinému odborníkovi, ale také lze nahlédnout do rolnického kalendáře, kde vždy najdeme pojednání na toto téma. Metoda volby jména se šťastným počtem tahů se v poslední době těší stále větší popularitě i mezi obyvateli měst. V jednom z našich terénních výzkumů jsme zjistili, že rolnický kalendář pravidelně čte 83,6% dospělé populace Taiwanu. Bezmála polovina z nich (45,8%) přiznala, že jméno pro své dítě vybírala právě s pomocí kalendáře.

Poslední vrstvu v tomto harmonickém univerzu představuje systém vztahů mezi lidmi, tedy společnost, která sestává ze subsystémů mezilidských vztahů tohoto světa a mezilidských vztahů onoho světa. Pro Číňany je tento svět, svět živých lidí, komplementární s oním světem, světem nadpřirozeného. Dosažení rovnováhy v mezilidských vztazích bylo v čínské kultuře vždy považováno za nejvyšší hodnotu, jak je patrné z konfuciánské etiky a náboženských představ rozšířených mezi prostými lidmi. Obecně vzato, taková harmonie musí být nastolena ve dvou oblastech – za prvé ve vztazích mezi žijícími členy rodiny a za druhé ve vztazích mezi živými a mrtvými.

Horoskop pro cesty.
Slepý věštec hraje na *san-sien*
a odpovídá na dotazy ženy
s dítětem. Zvířata kolem
reprezentují dvanáct cyklických
znaků čínského kalendáře. Nápisy
obsahují základní poučky o výběru
vhodného dne pro cestování.
(RUDOVA, MENSNIKOV,
PETROV /1988/, s. 100)



Oblast vztahů uvnitř rodiny lze považovat za svého druhu synchronickou harmonii, v jejímž rámci rodiče prokazují lásku svým dětem, děti jsou oddané k rodičům a bratři mezi sebou udržují svornost. V oblasti vztahů mezi živými a mrtvými členy rodiny je usilováno o diachronickou či transcendentální harmonii, jejíž podstatu snad nejlépe vystihuje rčení: „*Existují tři druhy jednání, které narušují principy synovské oddanosti, a nejhorším z nich je nezplodit potomky.*“ Zachování rodu je součástí úsilí o zachování transcendentální harmonie, která obsáhne jak žijící příslušníky rodu, tak jejich zemřelé předky. Jedním ze základních rysů tohoto systému mezilidských vztahů je, že živí a mrtví jsou společně považováni za součást jednoho organismu, a že skutečné rovnováhy může být dosaženo jedině tehdy, jestliže mezi živými a mrtvými je zachován soulad.

Ideál harmonických mezilidských vztahů patří k nejhluběji zakořeněným rysům čínské civilizace a pravděpodobně je také příčinou toho, že v čínské společnosti se stále udržují různé formy autoritativní patriarchální rodiny a kult předků. Značnou popularitu si udržují také různé formy uctívání nadpřirozených sil úzce související s kultem předků. Toto vše vytváří systém mezilidských vztahů, jenž se dotýká nejen koexistence lidí na zemi, ale také harmonicky spojuje přirozený svět se světem nadpřirozeným. Tento systém harmonie a rovnováhy není ničím menším než osou, která propojuje velkou a malou tradici. V tzv. velké tradici je kladen větší důraz na abstraktní koncepty, zatímco malá tradice věnuje větší pozornost rituálnímu jednání, nicméně v základě jsou obě společného původu, obě jsou různými stranami téže mince.

Nabízí se zde myšlenka, zda se tento tradiční systém rodinné etiky a s ním spojené rituály nezačnou vytrácet s postupující modernizací. Ve skutečnosti se však zatím formy vztahů uvnitř rodiny – zejména v rámci čínských komunit mimo vlastní Čínskou lidovou republiku – výše zmíněnému hodnotovému systému příliš nevzdálily. Během již zmíněného výzkumu v Sin-ču jsme zjistili, že 61,9% těch, kteří sami sebe prohlašovali za ateisty, i nadále praktikovali kult předků, nemluvě o zbývajících 38,1% křesťanů a věřících dalších cizích náboženství. Na tomto zjištění není nic překvapivého – dnešní tchajwanští křesťané podporují kult předků. Katolictví i protestantské kněží se každoročně společně s buddhistickými a taoistickými kněží a s obřadníky lidového náboženství účastní společných obřadů k uctění předků. Považuji to za jeden z neklamných důkazů významu tradičních rodinných hodnot pro čínskou kulturu.

Výše zmíněné tři systémy harmonie představují tři základní kroky nezbytné k dosažení čínského ideálu univerzální harmonie. Zároveň vytvářejí důležitou spojnicí mezi velkou a malou tradicí čínské civilizace. V malé tradici lidové kultury hledání harmonie a rovnováhy nalézá výraz v každo-

denních aktivitách. Tak se cíl absolutní harmonie úzce váže k ideálům individuálního prospěchu a prospěchu rodiny, k prosperitě a rodinnému souladu. Ve velké tradici ztělesněné elitní kulturou je úsilí o harmonii vyjádřeno v koncepci univerzální harmonie, tj. v myšlenkách vztahujících se ke kosmu a blahu celého společenství. V tomto systému je nejvyšším cílem „perfektní vyváženost a harmonie“ (č' čung-che). Ve starém konfuciánském pojednání a jednom z kanonických textů neokonfuciánského učení Vyváženost a obyčejnost (Čung jung) se o tom říká: „Když ještě není vzbuzena radost ani hněv, smutek ani veselost, nazývá se to vyváženost. Když jsou vzbuzeny, ale jsou uměřené, nazývá se to harmonie. To, co je vyvážené, je velkou podstatou Podnebesí. To, co je harmonické, je všeobsáhlým TAO podnebesí. Je-li dosaženo vyváženosti a harmonie, zaujmají nebesa i země své pravé místo a deset tisíc věcí a bytostí řádně prospívá.“ (Překlad Martin Hála, viz BONDY 1992.)

Od roku 1996 spolupracuji se skupinou vědců na rozsáhlém interdisciplinárním projektu nazvaném „Čínská kultura, čchi a tradiční medicína“, v němž pracujeme jako se základním referenčním rámcem s výše popsaným třívrstevným systémem harmonie. Na projektu se vedle antropologů podílejí také psychologové a lékaři vzdělaní jak v západní, tak v čínské medicíně, fyzici, mistři dechových cvičení čchi-kung, hráči na tradiční hudební nástroje, zpěváci a kaligrafové. Cílem projektu je hlubší studium teorie vitální energie čchi a jejího sepětí s tělesnými cvičeními. Během výzkumu, který měl nejrůznější formy, včetně praktikování příslušných disciplin, různých vědeckých experimentů a klinických měření, jsme v první fázi našeho projektu došli k závěru, že v rámci systému tří vrstev harmonie je klíčová druhá vrstva – tedy harmonie individuálního organismu. Zbývající dva systémy se stávají smysluplné pro celek teprve skrze individuální organismus.

Zastavme se podrobněji u toho, co vlastně tato klíčová pozice harmonie individuálního organismu znamená. Jak jsme se již zmínili dříve, v pojetí čínské lidové kultury je představa harmonie organismu založena na pojetí lidského těla jako mikrokosmu, v jehož rámci, stejně jako v rámci makrokosmu, je nejdůležitější vyváženost mezi protikladnými prvky jin a jang a mezi tzv. pěti prvky. Zmínili jsme se také o pojmech, které vymezují systém přijímání potravy, definují různé potraviny jako „horké“ či „studené“ a hovoří o „doplňování“ organismu pomocí různých pochutin a bylin. V našem projektu jsme došli k závěru, že tradiční a dobře známé vyvažování *jinu* a *jangu* pomocí „horkých“ či „chladných“ pokrmů je pouze pasivním prvkem v teorii harmonie individuálního organismu. Aktivním prvkem je pěstění dynamické rovnováhy, dosahované tělesnými cvičeními s cílem posílit cirkulaci čchi.

č' čung-che 至中和

čchi 氣

čchi-kung 氣功

Čung jung 中庸

čchi-kung-tchaj 氣功態

čchi tiao 氣覺

Jü-pu 虞步



Kaligrafický nápis na obraze krajiny od neznámého autora malované podle Čao Po-ťia. Reprodukce celého obrazu viz str. Kaligrafie je dílem filozofa Wang Jang-minga (1472–1528).

永

Znak čínského písma pro slovo yong („věčný“) obsahuje všechny základní tahy, z nichž se skládají grafémy čínského písma.



Ukázka různých historických stylů písma. Z prava do leva: písmo na bronzích, malá pečeť, úřednické písmo, konceptní písmo, vzorové písmo a písmo kurzivní.

POZOR! Obrázky SEHNAL

Lee Ching-tze, profesor psychologie na Newyorské univerzitě a jeden z účastníků našeho projektu, hovoří o tom, že tradiční čínská teorie čchi od nejstarších dob obsahuje přesvědčení, že lidské bytosti vedle svého konkrétního, hmatatelného těla jsou nadány jemnou mikrokosmickou energií, jež je poutem vzájemného působení propojena s makrokosmem. Čchi stále rovnovážně protéká systémem meridiánů. Toto čchi také chrání jednotlivce před nemocemi, živí tělo proměňováním výživných substancí a likviduje biologický odpad. Poruchy tohoto energetického systému mohou vést k odchylkám od rovnováhy, které ústí do psychických a mentálních poruch, vedou ke zhoršení zdravotního stavu a případně až k nemoci. Péči o čchi v organismu slouží speciální cvičení zvané *čchi-kung*, které představuje způsob, jak pěstovat, regulovat a využívat čchi k sebezáchově v nejobecnějším slova smyslu a konkrétně k uchování zdraví, léčbě nemocí, zabezpečení dlouhého života a duševnímu rozvoji.

Z historických pramenů, které shromáždili a studovali členové našeho týmu, cvičení čchi v dávných dobách s největší pravděpodobností vytvořili šamani. Podle tradice se datuje na sám úsvit dějin čínské civilizace, do doby vlády legendární dynastie Sia (22. stol. př. n. l.). Pradávní šamani zřejmě prováděli jakési taneční pohyby s cílem uchovat si svoji vnitřní energii a také udržet stálou teplotu těla. Postupně zjistili, že tato cvičení jim nejen pomáhají uchovat si zdraví, ale také zjemňují jejich sensibilitu a poznávací schopnosti. Tance dávných šamanů jsou nazývány „kroky krále Jüa“ (*Jü-pu*) podle legendárního starověkého vládce. V souvislosti s těmito „Jüovými tanci“ šamani začali užívat získanou sensibilitu k identifikaci vlastností různých bylin a potravin a jejich účinků na organismus. Také začali své klienty učit cvičení, která jim pomáhala upevňovat zdraví. Toto tradiční cvičení se uchovalo po více než čtyři tisíce let a obohatilo čínskou kulturu nejen jako jedinečný způsob léčení a osobní hygieny, ale také jako základ osobitě kognitivní zkušenosti.

Řada účastníků našeho projektu se osobně věnovala cvičení *čchi-kungu*, cvičení různých bojových umění, zenové meditaci, klasickému tanci a hudbě, kaligrafii, popřípadě absolvovali speciální pusty. Podařilo se jim přiblížit se cvičením, která praktikovali kdysi šamané, a dosáhnout stavu nazývaného „stav *čchi-kungu*“ (*čchi-kung-tchaj*) či „probuzení čchi“ (*čchi tiao*). Moderní antropologie v takových případech hovoří o vtělování. Je známo, že dlouhodobým praktikováním „vtělování“ se člověk stane vysoce citlivý na nejrůznější jedlé substance, ale také získává mimořádnou citlivost na všechny podněty přicházející z vnějšího světa a rozvíjí svoji schopnost vyhodnocovat přijímané informace. Ještě důležitější jsou změny v povaze a náladě člověka dlouhodobě praktikujícího „vtělování“, které posléze ovlivňují jeho chování a vystupování. Docházíme k závěru, že cvičení odvozená od někdejšího šamanského „vtělování“ tvoří základ jedinečného kognitivního procesu vlastního čínské kultuře.

Na závěr bych rád shrnul několik bodů, které charakterizují čínskou lidovou kulturu a její představy o harmonii realizované ve výše uvedených třech vrstvách. Především je zjevné, že v Číně existuje dlouhá tradice kultivování energie *čchi* uvnitř lidského organismu, jehož cílem je na jedné straně pěstovat tělesné zdraví a na straně druhé kultivovat duševní rozvoj tím, že dochází k podněcování a rozvíjení myšlení a tvůrčích schopností a k regulaci způsobu jednání. Tato tradice vytváří v čínské kultuře jedinečnou teorii tělesných cvičení, jež jsou svého druhu šamanským „vtělováním“ a jež působí tak, že při percepci světa je tělo více subjektivním činitelem, než jen pasivním objektem. Prostřednictvím aktivní subjektivní percepcce se tělo a mysl spojují do jednoho systému, který představuje „harmonickou jednotu nebe a člověka“ (*tchien žen che i*), o níž jsme se zmínili na začátku. Na základě našich dosavadních poznatků se domnívám, že pravým počátkem představy všeobecné harmonie ve světě je právě tato kultivace individuálního organismu a jeho uvádění do harmonického stavu. Toto poznání snad vrhá trochu více světla na mechanismy, které od samých počátků formovaly čínskou civilizaci.

Teoretické zázemí tělesných cvičení *čchi-kungu* je hluboce zakořeněné v tradiční čínské kosmologii, která nahlíží lidskou bytost jako energetický systém, jenž je mikrokosmem vzájemně propojeným s makrokosmem okolního světa a celého vesmíru. Mikrokosmos a makrokosmos společně vytvářejí energetické pole a vyměňují si energii, přičemž se řídí funkčními principy zaměřenými na udržení dynamické rovnováhy. Z tohoto pojetí rovnováhy mikro- a makrokosmu můžeme jednoduše odvodit směr a povahu vztahů mezi první a druhou vrstvou v rámci naší teorie tří harmonií, neboť pro dosažení perfektní vyváženosti organismu je nezbytné, aby jednotlivé organismy souzněly s přírodním řádem prostřednictvím prostorové a časové harmonie. A konečně, součástí tělesných cvičení jako prostředku kultivace duševních schopností je také ovlivňování způsobu chování založeného na respektování patřičných mezilidských vztahů – ty pochopitelně náležejí do třetí, společenské vrstvy našeho systému. Ještě zajímavější je však zjištění, že tato cvičení jsou úzce svázána s kreativními a expresivními aspekty čínské kultury, především s různými uměleckými formami, jako je tanec, zpěv, hra na tradiční hudební nástroje, klasické drama, malířství a kaligrafie. Nedílnou součástí provozování těchto uměleckých forem je pravidelné cvičení *čchi*, které umožňuje dosáhnout v daném oboru virtuozity. V čínské kultuře je hluboce zakořeněné přesvědčení, že vzednutí *čchi* a jeho dokonalý oběh v těle umělce – performátora, způsobí integraci umělcovy osobnosti s nástrojem, s nímž zachází (či rolí, kterou hraje na jevišti) do nedílného celku, čímž nastane stav dokonalé harmonie a vyváženosti. V antropologické terminologii bychom řekli, že je dosaženo stavu sjednocení. Právě tento stav je stavem nejvyššího uměleckého vyjádření v čínské kultuře.



Lov a trháni morušového listí. Překresleno podle reliéfu na bronzové nádobě chu. Období Válčících států.



Draci, fénixové a tygři mezi rostlinami. Výšivka na hedvábí, království Čchu, 3. století př. n. l.

POZOR!
Obrázky LOMOVÁ

Anonym, Kuan-ti, bůh válečného umění, v civilním obleku. Malba na hedvábí, dynastie Ming (asi 16. století), 99 × 65,5 cm. Původně generál Kuan Jü (zemř. 219 n. l.), byl oficiálně zbožněn za dynastie Sung a patří do pantheonu taoistického náboženství.



KONFUCIÁNSTVÍ

Zbigniew Slupski

Stručně o dějinách, vymezení pojmu

Dnes se slovem konfucianismus, případně konfuciánství označuje řada různorodých jevů jak z oblasti filozofie tak i společenského života, sociálních struktur a politiky. Pojem často vyvolává záporné asociace. Konfucianismus je obviňován z toho, že zapříčinil všestranný úpadek Číny i jiných států Dálného východu v 19. a první polovině 20. stol. Je tedy na místě letmo nastínit jeho dějiny a vymezit si, co se jím vlastně rozumí.

V době svého zrodu byl konfucianismus souborem myšlenek zachycených v Konfuciových Hovorech (*Lun-jü*) a rozvíjených dále na sklonku období Válčících států v Menciově „idealistickém konfucianismu“ a Sün-c'ově „realistickém konfucianismu“. Ve svém prvním stadiu konfucianismus ještě nebyl spojen se státní mocí. Toto propojení se objevilo za dynastie Chan, mj. zásluhou Tung Čung-šua (174?–104 př. n. l.). Tehdy vzniklo konfuciánství jako státní kult a byla sepsána díla, která přesně popisují obřady, jimiž se má řídit císařský dvůr i společnost. Zápisy o obřadech (*Li-ti*) byly posléze pojaty do konfuciánského kánonu. Rysy ideologie totalitního státu získal konfucianismus v důsledku toho, že v rozvinutém zkouškovém systému, který připravoval kádry pro státní správu, byl konfuciánský kánon hlavním zkouškovým předmětem.

Po období úpadku čínského státu v raném středověku (doprovázeném rozkvětem náboženského taoismu a buddhismu) došlo na počátku dynastie Sung k obrodě konfucianismu. Učení konfucianismu obrozeného z buddhismu (hlavně z čchanového buddhismu) a taoismu přejalo a rozvinulo svou vlastní kosmologii. Vznikl synkretický směr populárně někdy nazývaný „čínskou filozofií“ nebo neokonfucianismem. Jeho hlavními protagonisty se stal Ču Si (1130–1200) za Sungů; a později jeho učení o další impulsy rozvinul ještě Lu Siang-šan (1139–1193) a za Mingů Wang Jang-ming (1472–1529). Zpočátku se pozorovatelům ze západu jako nejvýraznější rys konfucianismu jevila jeho vnější, na první pohled viditelná vrstva, tj. společenská etiketa a obřady, a dále hierarchické uspořádání čínské společenské struktury odvolávající se na konfucianismus. Tato vnější stránka učení se stala hlavním terčem kritiky nejen na Západě,⁵ ale postupně i v samotné Číně. Na sklonku 19. stol. a v první polovině 20. stol. byl konfucianismus obviňován z toho, že způsobil vojenské porážky, úpadek čínské státnosti,

5) Velkým kritikem Konfucia byl dokonce i James Legge, snad největší postava evropské sinologie 19. stol., zasloužilý překladatel konfuciánského kánonu. Legge napsal (na základě falešného předpokladu, že Konfucius redigoval nebo dokonce sepsal Letopisy *Čchun-čchiou*), že „oddanost čínských učenců Konfuciovi... působí, že chybují. Zničil jejich cesty.“ (Viz LEGGE, s.51).

civilizační zaostalost atd. Tato, v jistém smyslu nesporně oprávněná kritika, vyvrcholila v první polovině 20. století tím, že konfucianismus byl nejen zbaven statusu státní ideologie, ale byly odmítnuty také jeho základní ideologické premisy. Krajně odmítavý postoj vůči konfucianismu jako učení i státní ideologii dozníval ještě v šedesátých letech v době tzv. „kulturní revoluce“.

Ve stejné době, ale v jiných politických podmínkách, však nazrávala změna hodnocení konfucianismu. Právě díky tomu, že ztratil status státní ideologie a privilegovanou pozici v oblasti duchovního života a čínské kultury vůbec, byl možný návrat ke kořenům učení, k původnímu Konfuciovi. Otevřela se cesta pro pokusy o nový rozbor a hodnocení jeho základních myšlenek. Tento trend sahá svými kořeny již do dvacátých a třicátých let 20. století a rozvinul se na Taiwanu a v čínských diasporách mimo vlastní Čínu, zejména v USA. V posledních letech je patrná změna oficiálního stanoviska ke konfucianismu také v samotné ČLR. Na mnoha místech byly veřejnosti zpřístupněny dříve objevené objekty konfuciánského kultu, začaly se pořádat konference věnované konfucianismu a jeho dnešní pozici ve světě. V akademických kruzích se objevují publikace, které vyzdvihují pozitivní hodnoty Konfuciova učení. Díky tomu, že konfucianismus přestal být oporou společenských a politických struktur, zbavil se mocenského a autoritativního zabarvení a mohl se stát předmětem seriózního zájmu a výzkumu.

Mluvíme-li o konfucianismu dnes, má smysl hovořit jedině o pozůstatosti, kterou lze z větší nebo menší mírou pravděpodobnosti přisoudit samotnému Konfuciovi; tam nalézáme hlavní zdroj, z něhož čerpaly pozdější generace. Autentických Konfuciových výroků a soudů se mnoho nezachovalo. Záhy po mistrově smrti začala kolem něho narůstat velká legenda. Vzniklo asi osm škol, které se mezi sebou lišily důrazem na různé aspekty mistrova učení. Časem se mu začaly připisovat myšlenky, které nejsou vždy koherentní s jádrem jeho učení. Za pravděpodobně autentické jádro je dnes pokládáno několik knih z Hovorů. Mnoho údajně Konfuciových výroků je zachyceno v kronice Cuo-čuan a dalších starověkých dílech, ale jejich autentičnost je někdy značně sporná.⁶

6) D. C. Lau, autor dnes nejuznávanějšího anglického překladu Lun-jü, se domnívá, že nejautentičtějším jádrem jsou knihy III.-VII. a IX. Méně spolehlivé jsou knihy I., II. a VIII., poslední, nejmladší vrstvu tvoří knihy X. a XVI.-XX., viz CONFUCIUS (1979), Appendix 3, "The Lunyu". Český čtenář má k dispozici překlad Jaroslava Průška, jehož druhé vydání připravil a obšírnou předmluvou vybavil Augustin Palát (KONFUCIUS 1995).

Je otázkou, do jaké míry Konfuciovo učení bylo v jeho době nové a do jaké míry je mistrovou zásluhou formulace myšlenek přítomných v čínské kultuře již dříve. Sám Konfucius tvrdil, že nic nového nevymýšlí, a jen „podává dále“ myšlenky staré (Hovory VII.1). Zdůrazňoval, že přejímá myšlenky a vzory ustanovené legendárními příkladnými vládci, čouskými králi Wenem a Wuem. Byl tak dalece upoután na dávné vzory, že se rmoutil, když po dlouhou dobu „neviděl ve snu vévodu z Čou“ (Hovory VII.5), třetí velkou postavu z dob počátků dynastie Čou. Konfuciovo učení je nesporně pevně zakotveno v čínské tradici a bez ohledu na to, zda a do jaké míry mistr pře-

dával starší tradice důležité zůstává, že byl prvním, kdo některé základní myšlenky čínské tradice formuloval a zachoval pro příští pokolení.

Základní pojmy

Základních pojmů není mnoho. Patří mezi ně tao (překládáno jako „cesta“), *žen* („lidskost“), *i* („spravedlnost“) a *li* („korektnost“/„obřadnost“). Tři poslední lze chápat jako aspekty tao. Jsou to všechno pojmy, které je těžké přeložit jedním slovem, a je třeba pamatovat, že výše uvedené překlady jsou pouze pracovní.⁷

Tao je mimo Čínu známo jako pojem z okruhu taoismu s přibližným významem „absolutno“. Tento význam mu však byl přisouzen taoisty až sto let po Konfuciovi. Původně tao znamená „cestu“ a v Hovorech nese význam „morálka“, případně v některých kontextech je metaforou lidského života. Tao je ten mravní řád, kterým se má člověk řídit po dobu svého života. Netýká se to však jen jedince/vládce. Tao je řád, kterým se řídí *tün-c'*, „ušlechtilý muž“, na jehož konání záleží mravní kvalita státu, jemuž vládne. Tao je organizující princip společnosti: Konfuciovův žák Ceng-c' o jistých událostech říká, že „vládnoucí ztratili své tao a lid se nadlouho rozprchl“ (Hovory XIX.19).⁸ Lid tedy nepojí žádné svazky, je-li zbaven organizující moci tao. Konfucius přísně dělí státy na ty, v nichž vládne tao (*jou tao*) a ty, v nichž tao zaniklo (*wu tao*). Týká se to i celého světa (*tchien-sia*). Jsou období, kdy na světě vládne mravní řád, a doby, kdy mravy světa upadají. Jedinec se má přibližovat k těm, kdož mají tao, a učit se od nich: *jou tao er čeng jen* (doslova „napřimovat se“; Hovory I.14, také XII.19). Ušlechtilý muž má soustřeďovat mysl a vůli na tao: *č' jü tao* (IV.9, VII.6). „Ušlechtilý muž se v plánech zao-bírá tao, nikoli jídlem...dělá si starosti kvůli tao, nikoli kvůli nouzi.“ (Hovory XV.32)

Na konci cesty, kterou dle Konfucia má kráčet člověk, nečeká ráj ani žádná jiná odměna. To je velmi důležitý motiv. V Konfuciově učení schází také pojetí hříchu. Mravnost je hodnotou samou v sobě, není to nic, za co by člověk měl být odměňován.

Podstatu Konfuciova pohledu nejstručněji (a snad i nejkrásněji) vyjádřil jeho žák Ceng-c' slovy: „Pravý muž nemůže nebýt rozhodný a silný. Jeho břímě je těžké a cesta daleká. Bere si za svou povinnost/úkol být lidský (*žen*). Cožpak to není těžké břímě? A koncem jeho cesty je smrt. Copak to není daleko?“ (Hovory VIII.7)

Jak rozumět pojmu *žen*, co je oním těžkým břemenem, o němž mluví Ceng-c'? V Hovorech se slovo vyskytuje ve významu „ctnosti“, „mravnosti.“ Konfucius však používá slova také v užším významu.⁹ Klíčových je tu několik vět z Hovorů. Mistr říká mistr: „Když člověk potlačí své [záporné]

č' jü tao 志於道

i 義

jou tao 有道

jou tao er čeng jen 有進而正焉

li 禮

tao 道

tchien-sia 天下

t'ün-c' 君子

wu tao 無道

žen 仁

7) Překlady čínských termínů a úryvků textů, jak je zde užíváme, se místy liší od Průškova překladu. Číslování kap. jsem převzal z překladu D. C. Laua (CONFUCIUS 1979).

8) Myšlenka je čínsky vyjádřena jednoznačně: *min san tiou i*. Jak v Průškově, tak i v Lauově překladu je myšlenka o ztrátě soudržnosti poněkud zastřená.

9) Vycházím ze znamenitého Fingaretteova rozboru (FINGARETTE 1972).

1 義
 li 禮
 si 1 徒義
 Š' Čchüe 石碯
 ta i mie čchin 大義滅親
 Ťi suo pu jü, wu š' jü žen.
 己所不欲，勿施於人。
 žen 仁

vlastnosti a podřídí se požadavkům obřadnosti li, stane se ctnostný (*žen*)“ (XII.1). A dále v téže kapitole mistr upřesňuje, že nelze se dívat na věci neslučitelné s *li*, nelze poslouchat řeči neslučitelné s *li*, nelze mluvit a jednat způsobem neslučitelným s *li*. Mohlo by se zdát, že Konfuciovi jde o etiketu, ale bližší pravdě bude tvrzení, že *li* v tomto kontextu znamená „tradice“, principy chování a jednání, které byly převzaty od předků. Co však v téže kapitole znamená tato věta: „Být lidský (*žen*) [přece] záleží ode mne. Cožpak to záleží od jiných lidí?!“ V kapitole XII.2 je slavná věta: „Co nechceš, aby ti jiní činili, nečini ty jim“ (*Ťi suo pu jü, wu š' jü žen*). A jinde čteme: „schopnost hledat analogie v blízkosti (tzn. v sobě samém) je možno nazvat metodou [která vede k] lidskosti *žen*“ (VI.30). A ještě z téže kapitoly: „Ten, kdo je lidský (*žen*) činí pro lidi to, co by si sám přál pro sebe, to, čeho by sám chtěl dosáhnout, přibližuje druhému.“ Jde tedy o altruismus, aktivní a pozitivní vztah k druhému člověku. O pozitivní náplň vztahu člověka k člověku, tak jak to plyne z interpretace znaku *žen*, který symbolizuje člověka a dvojku, tedy vztah dvou lidí.

U Mencia je tento altruistický významový odstín pojmu *žen* poněkud zamlžen. Mencius často používá tento pojem pro označení pozitivních kvalit spojujících členy jedné rodiny.

I se zpravidla překládá slovy „opravdový“, „spravedlivý“, „pravý“, a vztahuje se na svazky společensky nerovných subjektů, často mimo rodinu, například vztah vládce k poddanému a naopak. Konfucius hovoří o tom, že moudrý je ten, „kdo opatřuje lidu to, co mu spravedlivě (*i*) patří“ (VI.22). Podobně jako v případě tao, žádá, aby se člověk „přibližoval tomu, kdo/co je spravedlivé“ (*si i*) /XII.10/.

Mencius často v souvislosti s *i* hovoří o *žen*: „...*žen* se týká vztahů mezi otcem a synem, i se týká vztahů mezi vládcem a poddaným...“ (VII.B.24).¹⁰ A jinde: „Náplní *žen* je služba rodičům, náplní i je poslušnost mladšího bratra staršímu“ (IV.A.27). Mencius popisuje tyto pojmy ještě jinak: „*Žen* je dům plný míru, i je správnou cestou člověka“ (IV.A.10). Lze s jistou mírou přesnosti říci, že *žen* je u Mencia chápáno trochu úžeji než u Konfucia, a vztahuje se především na vztahy uvnitř rodiny, kdežto i se vztahuje hlavně (i když ne výhradně) na vztahy člověka s lidmi mimo vlastní rodinu.

Je otázkou zda povinnosti plynoucí z rodinných svazků byly rovnocenné povinnostem poddaného vůči vladaři. V literatuře lze najít doklady pro obě možnosti. Konfucius v Hovorech jednoznačně dává prioritu vztahům rodinným, tedy mezi dítětem a otcem, a výrazně podtrhuje jejich prvenství. V pozdější literatuře, například v kronice *Cuo-čuan*, lze najít příklady pro obojí, avšak zdá se, že myšlenka o nadřazenosti povinnosti vůči vladaři je tu již pevně zakotvena. V příběhu o ministrovi Š' Čchüe, který neváhal obětovat život syna, aby se náležitě zachoval vůči vládnoucímu rodu (Yin 3-4), se

10) Zde i dále odkazuji na překlad D. C. Laua (MENCIUS 1970).

jeho čin komentuje slovy: „Velká povinnost spravedlnosti (tj. povinnosti vůči vladaři) ruší povinnosti vůči rodině“ (*ta i mie čchin*).

Žen a *i* se projevují navenek pomocí a prostřednictvím korektní obřadnosti *li*. Původní význam *li* (jak ostatně mnoho starých pojmů) je odvozen od „obětování“. Slovník Šuo wen tie c' říká, že *li* znamená „sloužit bohům za účelem přivolání štěstí a požehnání“. V době Konfuciově znamenalo toto slovo „tradice“, tedy to, co by společnost měla přejímat od předků, a čeho by si měla vážit. *Li* bylo všechno, díky čemu je společnost organizována, a co je vyjádřeno určitým způsobem chování, zásadami, právem, hierarchií. „*Li* je pilířem státu“ (*Li kuo č' kan jie*; Cuo-čuan, Xi 11.2), najdeme řečeno v komentáři k událostem roku 649 př. n. l. V komentáři k událostem o sto let pozdějším se říká: „*Li* je oporou člověka“ (*Li žen č' kan jie*; Zhao 7). Obecně by se pojem *li* dal popsat jako „formy společenského styku“. Je však třeba si uvědomit, že i v kontextu, v němž *li* chápeme jako „společenskou etiku“, v podtextu zůstává něco z náboženské obřadnosti.

V Konfuciově době se již *li* týkalo každodenního života, a to nejen vládců, nýbrž i „prostých lidí“. Konfucius říká: „Pokud jsou rodiče živí, sloužíme jim podle řádu *li*. Po smrti pochováváme je podle řádu *li*. Potom jim obětujeme podle řádu *li*“ (Hovory II.5). V kanonické knize Zápisy o obřadech (*Li ti*; kapitola Čchü li, šang) čteme: „*Li* je tím, pomocí čehož se určuje, kdo je příbuzný a kdo cizí. Pomocí *li* vyjasňujeme pochybnosti, odlišujeme to, co je totožné a co odlišné, vyjasňujeme si, co je správné a co nikoli.“¹¹ Zápisy o obřadech jsou sice pozdním spisem z doby Chan, avšak tento text lze vztáhnout i na starší vývojovou dobu konfucianismu.

Na dvou místech v Hovorech Konfucius poučuje, že bez znalosti *li* si nelze vypracovat místo ve společnosti, nelze se ve společnosti etablovat: „Nebudeš-li se učit obřadnosti a korektnosti *li*, nebudeš s to vypracovat si své místo [ve společnosti]“ (XVI.13). A ještě jeden citát ze Zápisů o obřadech (Čchü li, šang): „Morálka (*tao*), ctnosti (*te*), lidskost (*žen*) a spravedlnost (*i*) nejsou bez obřadnosti/korektnosti *li* dokonalé.“¹²

Člověk a společnost

Konfucianismus je v první řadě učením o vztazích, které pojí jedince se společností. Základní buňkou, s níž je jedinec spojen, je rodina. První povinností v rodině je oddanost dítěte rodičům, *siao*, později velmi přísně interpretována jako neomezená moc rodičů nad životem a smrtí dětí. Rodinu strukturuje i další principy, podřízení mladšího bratra staršímu, ženy muži. Neznamená to, že rodiče a starší sourozenci nemají vůči dětem a sourozencům povinnosti.¹³ Na prvním místě je však nesporně základní princip hierarchičnosti.

Li 義

Li kuo č' kan jie.

禮國之幹也。

Li žen č' kan jie

禮人之幹也

siao 孝

tao 道

te 德

žen 仁

11) Š'-san ting ču-šu, Peking, Čung-chua šu-tü, s.1231a.

12) Op.cit., s.1231b.

13) Hezky to ilustruje například konfuciánský komentář k prvnímu příběhu v kronice Cuo-čuan: Čeng po kche Tuan (Yin 1), v němž se říká, že mladší bratr vládce státu Čeng sice jednal špatně, nikoli jak by se na mladšího bratra slušelo, avšak není bez viny ani vládce Čeng, který použil proti bratrovi síly a zanedbal jeho výchovu.

jou tao 有道
juan č' 遠之
li 禮
sin 心
sing 性
t'ing 敬
wu tao 無道
žen čeng 仁政

Stát jako společenská jednotka stojící nad rodinou tvoří strukturu paralelní vůči struktuře rodiny. Hierarchičnost společnosti je odvozena a budována na vzoru rodiny. Slavná Konfuciova věta říká: „Ať vládce je vládcem, poddaný poddaným, otec otcem a syn synem“ (Hovory XII.11). Rozumí se tomu tak, že každý se má chovat tak, jak to přísluší jeho společenskému postavení, jak to vyžaduje konfuciánský mravní kód. Vztahy ve státě jsou pak paralelní vztahům rodinným.

Konfucianismus, jak již bylo řečeno výše, vnesl do představ hierarchizované společnosti mravní prvek. Hezky to ilustruje vývoj sémantiky slova *tün-c'*. Původní význam slova byl „vládcův syn“, „vládce“, v konfuciánském pojmosloví však vedle významu „vládce“ získal nový význam „ušlechtilého muže“, „muže vysokých mravních kvalit“, který právě díky těmto kvalitám, nikoli jen urozenosti, má právo vládnout.

„Stát se řídí řádem *li*“ (Hovory XI.26). Pomocí mravního řádu se má vládnout státem: „Veď lid pomocí příkazů a udržuj pořádek pomocí trestů a lid se tomu podřídí, avšak nebude znát pocit studu. Vládni lidu pomocí ctností (*te*), udržuj pořádek pomocí řádu *li* a lid bude vědět, co je to stud a sám bude napravovat chyby“ (Hovory II.3). I jinde Konfucius hovoří o státě jakožto instituci, v níž vládne mravní pořádek, či zde naopak mravní pořádek chybí (*jou tao*, *wu tao*). Mencius pak mluví o „ctnostném vládnutí/politice“ (*žen čeng*; IV.A.9).

Konfucius odmítá to, co bylo a zůstává neodmyslitelnou součástí státu, a sice donucovací prostředky. Ve výše uvedeném výroku tvrdí, že vládnout ctností a obřadností *li* je zásadně správnější než uchýlovat se k trestům. Na otázku C'-kunga, co je zapotřebí k vládnutí, sice odpovídá, že je zapotřebí „dostatek potravin, dostatek zbraní a důvěra lidu“, avšak na dotaz, co z těchto tří elementů je nejpostradatelnější říká, že na prvním místě by mohl postrádat zbraně (XII.7). Když se ho vládce státu Wej jednou zeptal, v jakém šiku je nejlepší stavět vojska před bitvou, Konfucius odpověděl, že tyto věci „nestudoval“ (XV.1). Na otázku jistého hodnostáře, zda by ve jménu dobré věci bylo obhajitelné zabití zlého člověka, odpověděl: „Máš [přece] vládnout, proč bys měl zabíjet?“ (XII.19). Násilí a donucování je tedy pro Konfucia v nejlepším případě nutné zlo, ne-li něco zcela zbytečného a škodlivého. Rozpaky, jaké u Konfucia vyvolávají otázky po násilí, sugerují, že Konfuciovým ideálem nebyl ani tak stát, třeba i řízený mravními principy, jako spíše společenství lidí, které spojují vyznávané mravní zásady, jakési sdružení osob spojených soustavou vyznávaných hodnot. Že se jedná o takovou představu, potvrzuje fakt, že Konfucius nikde nehovoří o odměně za mravní jednání ani o trestu za opuštění „správné cesty“. Staví otázku jednoznačně: buď někdo dodržuje mravní standardy, nebo nikoli. Buď někdo patří k „ušlechtilým lidem“, nebo nikoli, a tím se sám vylučuje z lidského společenství.¹⁴

14) V Zápisech o obřadech se říká: „Principy korektnosti a obřadnosti *li* se netýkají prostých lidí a trestání se nevztahuje na hodnostáře.“ (*Li ti*, „Čchü li, šang“, *Š'-san ting ču-šu*, s. 1249b) Tato známá věta podtrhuje výjimečnost postavení vládnoucí vrstvy ve vztahu k nižším vrstvám společnosti, není však zde již důrazu na mravní kompetence. Podle mého názoru formulace nasvědčuje tomu, že výrok pochází z pozdější vývojové fáze konfucianismu.

Konfucius a posvátno

Konfuciovův žák C'-kung konstatoval, že mistr mluvil o „nebeském řádu“ krajně nerad (Hovory V.13). A skutečně, mistrových promluv o transcenci nebo posvátnu je v Hovorech poskrovnu a obecně se soudí, že Konfucius se o tyto věci nezajímal. Z toho, co máme k dispozici, se však vynořuje velmi zajímavý obraz. V kapitole VI.22 na dotaz co je to moudrost (č'), Konfucius odpověděl takto: „Moudrostí je sloužit lidu tak, jak to vyžaduje spravedlnost, [náležitě] uctívat duchy a bohy a držet se/je v povzdálí (*jüan č'*).“ Moudrostí je tedy věnovat se důležitým věcem **tohoto** světa, a zároveň se s náležitou úctou (*řing*) chovat k bytostem nadpřirozeným, jež k pozemskému světu nepatří. *Jüan č'* v citovaném výroku znamená „držet v povzdálí“, nikoli však „odmítat“. Příznačný je také další výrok: „Uražíš-li nebe, nebudeš mít kam/ke komu se obrátit se svou modlitbou“ (III.13). Fingarette v rozboru věty, v níž Konfucius přirovnává jednoho ze svých žáků k nefritové obětní nádobě (V.3), dochází k závěru, že Konfucius spatřoval posvátno především v **účasti** člověka na „posvátném obřadu“. ¹⁵ Nelze tedy říci, že Konfuciovo učení je světské, a odmítá víru ve svatost. Větu: „Obětuj bohům tak, jako kdyby byli tomu přítomní“ (Hovory XII.12), nelze chápat jako výzvu k pokrytectví, nýbrž nabádání k upřímnosti: náboženský obřad má smysl jedině tehdy, je-li zcela upřímný. A víra v duchy a bohy je věcí samotného člověka, který buď věří nebo nikoli. Tento věčný, střízlivý a snad i v jistém smyslu přízemní Konfuciovův přístup k otázce je charakteristickým rysem jeho učení. Svůj význam si přitom – v kladném i záporném smyslu – uchovává i do budoucna. ¹⁶

Učení Mencia a Sün Kchuanga

Po Konfuciově smrti vzniklo několik škol vedených jeho žáky. V další generaci žáků nacházíme jen dvě významná jména – Mencius (autor spisu Meng-c') a Sün Kchuang (autor knihy Sün-c'). Rozdíl mezi jejich učením vyvěrá do značné míry z odlišného postoje k jeho náboženskému aspektu. Mencius svou nauku opřel na přesvědčení, že lidská přirozenost (*sing*) je dobrá, a jejím zdrojem je „mravní nebe“. Pro Sün Kchuanga naopak nebe je skutečností mravně zcela neutrální, „nebe“ je pro něho totéž co „příroda“. Zdrojem mravů je pro něho minulost, hodnoty vypracované předky. „Cenit si počátků je zdrojem ctnosti“ (kap. 19). ¹⁷

Dle Mencia byl člověk nebem vybaven nejen touhou po jídle a sexu, nýbrž také srdcem *sin*, jehož funkcí je myslet a cítit. „Není člověkem ten, kdo nemá soucitné srdce,... kdo nezná pocit studu,... neví, co je to zdvořilost a skromnost,... kdo nedovede rozlišovat mezi dobrem a zlem“ (MENCIUS

15) FINGARETTE (1972, s. 74) a další.

16) Zajímavé a zpravidla rozporné jsou pokusy rekonstruovat na základě Konfuciových výroků, jaký byl Konfucius člověk. Některé představy o Mistrovi říkají, že byl přísný, nesmlouvavý, příkrý a snad byl vůči žákům uštěpačný. Mně se jeví jako v jádru citlivý, chápající, přívětivý a prostý. V tomto ohledu je velice výmluvná anekdota zaznamenaná v Hovorech: Konfucius se táže svých žáků, jaká jsou jejich nejnítější přání. Žáci hovoří o tom, jak by si představovali řízení státu a obřadů, kdežto Ceng Tien prozrazuje, že jeho přání je zcela jiné: „Rád bych pozdním jarem, když je zhotovena jarní oděv, s několika dospělými a několika chlapeci jít se koupat v řece I, těšit se větříkem u oltáře modliteb o déšť, a pak se se zpěvem vracet domů.“ Mistr se smutkem povzdechl a řekl: „Jsem zajedno s Tienem“ (XI.26).

17) Odkazuji na anglický překlad Burtona Watsona (HSÜN TZU, s. 91).

chuo 火
jang 陽
jin 陰
mu 木
ša-t'i 社稷
tchung lej siang tung 同類相動
t'in 金
t'ue čchi tao, wu š' ping t'in 絕其道，勿使並進
wej-šu 韓書

II.A.6). Srdce a orgány vnímání jsou tvořeny „vesmírnou látkou čchi“, „jež spojuje spravedlnost i s cestou tao“ (II.A.2). Snad ještě důrazněji než u Konfucia zaznívá u Mencia požadavek „mravní vlády“ (*žen čeng*), při čemž Mencius charakteristickým způsobem hierarchizuje jednotlivé složky, jež tvoří stát: „Nejcennější je lid, na druhém místě oltáře nebe a obilí (*še-ti*), méně důležitý je vládce“ (VII.B.14). Oltáře země a obilí se u Mencia stávají důležitým symbolem lidské komunity sloučené ve státě a prvkem spojujícím stát s transcendentí. Jejich zničení v dobové literatuře znamená zničení státu.

Mencius je nazýván idealistou, naproti tomu Sün Kchuang materialistou a realistou. Na rozdíl od Mencia Sün Kchuang tvrdí, že „podstata člověka je zlá. Co je v něm dobré, je výsledkem lidského snažení“ (kap. 23).¹⁸ Ač připouští, že příslušnost k té či oné společenské skupině není neměnná, Sün Kchuang požaduje přísný dohled na společnost a chování jedince. Je nutno vychovat ty, které lze vychovat, a „odvrhnout“ a vyhnat nenapravitelné jedince. Zde se již Sün Kchuang blíží ideologii legistů, kteří chtěli řídit společnost pomocí trestů a odměn. Ač se Sün Kchuang hlásil ke Konfuciovi, dosti daleko se od něho vzdálil. Jeho spis po staletí vyvolával rozpaky konfuciánů a nikdy nebyl zařazen do konfuciánského kánonu.

Konfucianismus a císařství

K proměně konfuciánství v učení podporované státem a posléze i ideologii čínského státu došlo za vlády císaře Wu-tiho dynastie Chan (vládl 140–187 př. n. l.). Cestu tomuto vývoji otevřel Tung Čung-šu svou teorií, podle níž nebe, země a člověk tvoří rovnocenné složky vesmírného celku.¹⁹ V Tungově kosmologii je dynamika světa řízena proměnami sil *jin* a *jang* a „vzájemným aktivizujícím a energizujícím vlivem věcí stejného druhu“ (*tchung lej siang tung*). V Tung Čung-šuoově učení všechny jevy, ty v přírodě i ty v lidských vztazích, jsou souvztažné a tvoří síť korelátů. Tak například ctnost lidskosti žen je korelátlem dřeva *mu*, východu, jara, barvy zelené atd. Ctnost spravedlnosti i má svůj korelát v kovu *t'in*, západu, podzimu, barvě bílé atd. Korektnost *li* má korelát v ohni *chuo* a světové straně jihu, barvě červené atd.²⁰

Vládce je podle Tunga spojnicí mezi nebem a společností, a je tudíž zodpovědný za udržování harmonie a míru ve světě. Všechny jevy ohrožující harmonický život společnosti mají svůj odraz v přírodních katastrofách, která jsou varováním nebe a nabádáním k nápravě.

Ve srovnání s Konfuciovou představou vládce vybaveného mravními kvalitami a jen díky tomu způsobilého vládnout je Tung Čung-šuoova představa značně odlišná. Jeho vládce je především kněz, který svým obřadným chováním a náboženskými úkony udržuje harmonii mezi přírodou a společností. Je přitom vybaven mocí trestat a odstraňovat ty, kteří harmonii narušují.

18) Op.cit. s. 157.

19) Needham píše o „organismic view of the world.“ (NEEDHAM, s. 291.)

20) Podrobněji o korelačním systému píše NEEDHAM, s. 253, RONAN, s. 127, a další.

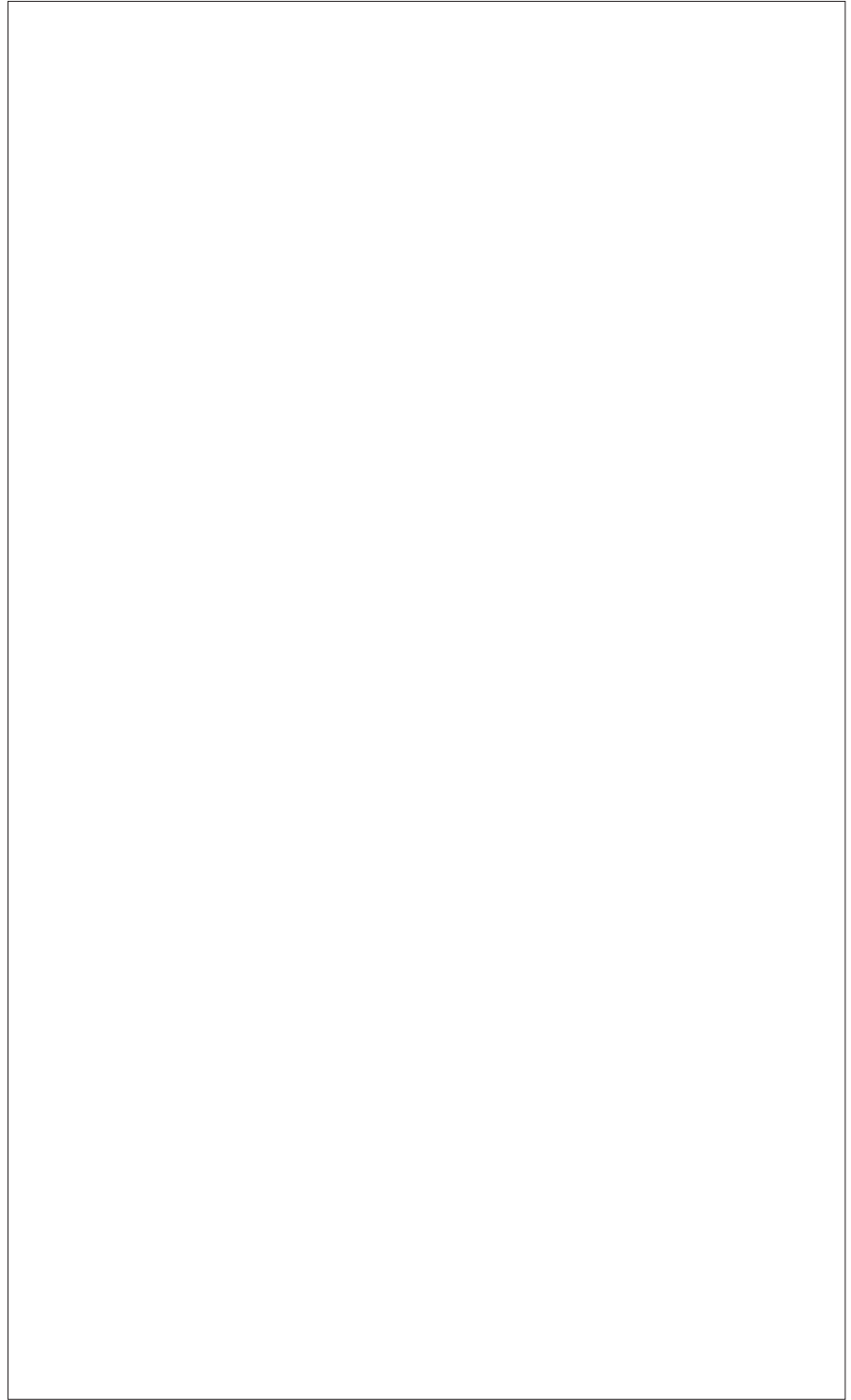
V r. 136 př. n. l. požádal Tung Čung-šu, aby učením, jež nejsou doložena v konfuciánských dílech, nebylo povoleno se rozvíjet (*tüe čchi tao, wu š' ping t'in*; Chan-šu, kap. 56). Objevily se četné apokryfní spisy (*wej-šu*), evidentní falza z doby Chan, v nichž se mimo jiné vyskytla tvrzení o božském původu Konfucia. Pro další vývoj mělo velký význam ustanovení státních zkoušek pro kandidáty na úřednická místa, při čemž základním zkouškovým předmětem měly být konfuciánské spisy.

Konfucianismus a dnešek

Z tradičních čínských myšlenkových směrů se dnes ve světě největšímu zájmu těší taoismus a především buddhismus čchanového směru, jemuž k velké popularitě pomohla jeho japonská verze, známá jako zen. K popularitě těchto myšlenkových směrů nesporně přispívá to, že nabízejí lidem nespokojeným se stávajícími poměry alternativní pohled na svět a alternativní způsoby života. Není bez významu i to, že jsou svým způsobem „přátelská“, lze-li užít tohoto slova, umění a umělcům. Konfucianismus zůstává a asi nadále zůstane ve stínu zájmu nejen populární kultury (ostatně nedovedu si představit, že by tomu mohlo být jinak), ale i intelektuálních kruhů. Příčin tohoto stavu je jistě povícero, domnívám se však, že k hlavním patří fakt, že konfucianismus nic neboří, a nechce bořit. Konfucianismus ve své původní podobě chce chránit hodnoty vypracované minulými generacemi, které jsou základem společnosti. Pro konfuciánce je důležitá rodina, zodpovědnost, důvěryhodnost, loajalita, společenský mír, umírněnost, odmítání radikálních řešení, mírumilovnost. (Pokud jde o tuto poslední ctnost, nelze se ubránit dojmu, že konfucianismus obdivuhodně brzy předjel to, na co se v Evropě přišlo teprve po druhé světové válce.) Je třeba doufat, že zejména raná podoba konfucianismu začne časem přitahovat více pozornosti citlivějších a intelektuálně samostatnějších zájemců o poznávání čínské kultury.²¹

21) Zájemcům o bližší seznámení s Konfuciovým učením kromě výše zmíněných a citovaných děl doporučuji práci čínského historika filosofie Fung Yu-lana *A Short History of Chinese Philosophy*, obsažené v knize *Selected Philosophical Writings of Fung Yu-lan* (Foreign Languages Press, Beijing 1991), případně téhož autora *A History of Chinese Philosophy* (2 sv., Princeton University Press 1952). Z modernějších prací lze doporučit knihu Benjamin I. Schwartz: *The World of Thought in Ancient China* (The Belknap Press 1985). Velmi užitečné je obsáhlé encyklopedické dílo Antonio S. Cua (ed.): *Encyclopedia of Chinese Philosophy* (Routledge 2003). /Publikace v českém jazyce z poslední doby viz CHENG a KRÁL./

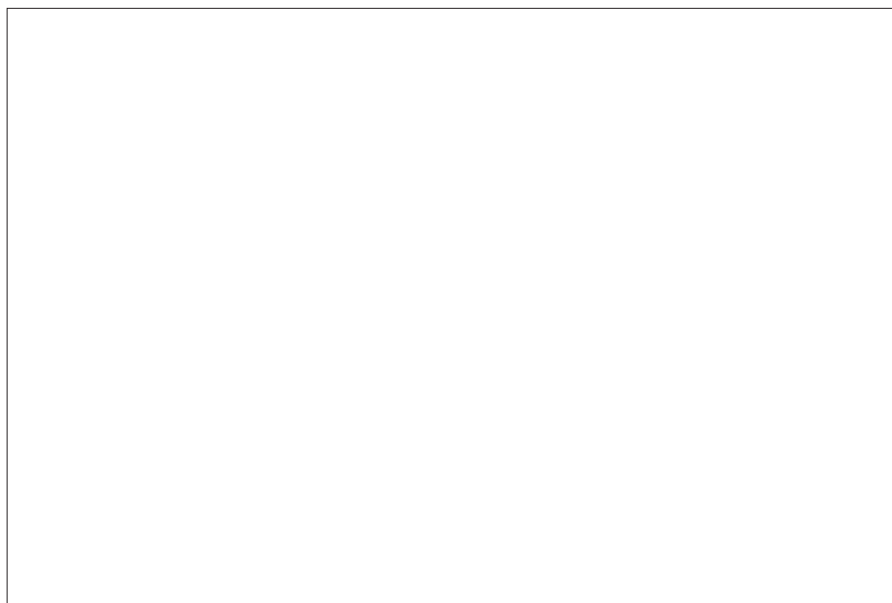
Obr.?



MAKROKOSMOS a LIDSKÝ MIKROKOSMOS V NAZÍRÁNÍ TAOISTŮ

Vladimír Ando

Úvahy o člověku a jeho postavení v nejširším vesmírném rámci, jakož i o podstatě tohoto rámce, tvoří významnou náplň většiny filozofických škol starověké Číny. Čínské filozofické školy se v odpovědi – i přes jisté výjimky – vzácně shodují. Shoda spočívá zejména v pojmání člověka jako organické součásti přírody, nevyhnutelně podřízené jejím zákonitostem, a mnoho podobností je i v nahlížení na povahu tvůrčích procesů, které vedly ke zrodu našeho vesmíru. Především však v tomto myšlení není do vesmíru tak daleko jako v našem; makrokosmos zde není jakýmsi od nás odděleným a nekonečně vzdáleným abstraktem, nýbrž je i v nás, neboť v našem mikrokosmu působí stejný zákon jako v makrokosmu – zákon jinjangových proměn, o němž bude mluvit další text.



Taoistický makrokosmos

U lékaře. Obrázek od anonymního řemeslníka na rákosovém papíře, jaké se prodávaly cizincům na počátku 19. století, zejména v okolí Kanotnu.

Ani taoismus se v průběhu času samozřejmě nevyhnul vzniku různých proudů, názorů a učení, nejednou už dosti vzdálených původnímu výkladu. Odpovědi na položené otázky se místy odlišují svými formulacemi, ovšem principy, na nichž odpovědi stojí, zůstávají stejné. S vědomím už řečeného můžeme přistoupit k následujícímu „všetaoistickému“ výkladu.

Bezprostřední poznávací zkušenost velí člověku chápat svět jako diferencovaný, skládající se z bezpočtu oddělených a rozdílných věcí. Zdá se, že o tom by vůbec nemělo být sporu. Přes tuto nepominutelnou lidskou empirii však taoisté tvrdí, že počátek, stejně jako i pravá povaha věcí, jsou právě opačné – charakterizuje je nediferencovanost, jednota, svým způsobem prázdnota. Čím je to dáno? Přírozeností zdroje všech věcí, který nazývají Tao. Pro taoisty je Tao odvěkým zřídlem všeho bytí. V nekonečných eonech v sobě plodí myriády zdánlivě odlišných věcí, které se po ukončení své poutě znovu navracejí do původního stavu. Tao plodí, ale samo přitom není zplozené, dává život bytí, ačkoliv samo není bytím. Taoistický filozof Lie-c', žijící pravděpodobně někdy v období Válčících států (5.–3. století př. n. l.), o něm říká: „To, které rodí, samo není zrozené, to, které mění, samo je neměnné; nezrozené dokáže rodit život, neměnné dokáže způsobovat změny.“ Tao je chápáno jako prvopočátek veškerenstva, jež však neleží v minulosti, nýbrž je to věčný, stálý, všudypřítomný, avšak přitom nezaregistrovatelný potenciál tvoření. Je zde odjakživa, nikým a ničím nestvořené, svébytné, pro nás zahalené neproniknutelným závojem tajemství. Je jako nekonečně velká koule, pro niž neexistuje „vně“, protože vše se nachází „uvnitř“ ní. Navzdory tomu, že všechno se v něm a z něj rodí, ve svém prvopočátečním stavu zůstává Tao nepostřehnutelnou „prázdnotou“, neboť potenciální bytí, které v sobě obsahuje, se v něm nachází ještě v nepostřehnutelné podobě.

Už i samotná jména a přívlastky, jež Tao dostává, naznačují, že stojíme před čímsi vskutku záhadným. Slovo „tao“ původně znamená „cesta“. Legendární patriarcha taoismu Lao-c', jak vysvětluje ve svém díle *Tao-te-ting* (O Cestě a její síle), jej sám použil jaksi z nedostatku vhodnějších výrazů, z nemožnosti přiléhavě pojmenovat ono mysteriózní Cosi. Tím, že ho nazývá Cestou, chce asi evokovat představu nekonečné poutě, jíž se vše – řízené záhadným principem Cesty – ubírá v nedohledných prostorách vesmíru. V různých dobách nebo i školách pak v souhlasu se svou charakteristikou bývá Tao nazýváno i *Tchaj-i* (Velká jednota), *Tchaj-sü* (Velká prázdnota), *Wu* (Nebytí), *Wu-ti* (Bezhraničné, Nevydělené) a podobně, a jeho nevšednost podtrhují i přívlastky jako *miao* – zázračné, *süan* – mysteriózní, *wej* – nepatrné, *jüan* – hluboké, a jiné jim podobné.

Jednota veškerenství, o níž taoisté mluví, ovšem není dána jen zmíněnou povahou abstraktního zdroje, nýbrž i samo konkrétní bytí ve svém prvopočátku má podle nich vlastnosti svého „rodiče“. Toto bytí nazývají čchi.

Čchi

Plnohodnotný ekvivalent pro toto slovo v našich jazycích nemáme, většinou je lepší ho proto nepřekládat. V nejširším smyslu slova znamená původní substanci, která je stavební látkou a současně i stavebním principem celé-

ho vesmíru. Svět se podle taoistů utváří z „ničeho“. Spontánně, bez jakékoli vnější vůle, jenom vnitřní tajuplnou přirozeností Nevyděleného se na nepohnuté hladině prázdnoty zjevuje první brázda života – jednoduše prvotní čchi. V časové posloupnosti se stav původní jednoty nazývá *sien-tchien* čili pre-kosmos nebo raný kosmos; v tomto stadiu je vesmír v podobě tzv. pre-kosmické čchi (*sien-tchien* č' čchi), jež se svými vlastnostmi ještě velmi blíží svému zdroji – je čirá, bez projevených tvarů či vlastností. Přes svou zdánlivou odlehlost je, jak uvidíme dále, bezprostředně důležitá i pro člověka, protože tvoří součást jeho čchi, a to jako tzv. *čen-čchi*, tedy pravá čchi, anebo *jüan-čchi*, prvopočáteční čchi. Prvotní čchi se postupně tvaruje do druhotné, hutnější kvality, začínají se vyhraňovat první formy a vlastnosti a vesmír vstupuje do stadia *chou-tchien*, čili post-kosmu nebo pozdního kosmu. Prvotně rozdiferencovaná čchi, jež jej tvoří, se nazývá *chou-tchien* č' čchi, post-kosmická čchi, a znamená zrod už projeveného světa forem, zhmotnění původní čiré substance, která začíná formovat věci a jevy obdařené vlastnostmi – mezi nimi i člověka. Příčina, proč se původně jednotná čchi vůbec začíná rozpadat, spočívá v ní samé. Čchi se totiž skládá ze dvou vzájemně protikladných složek, nazývaných jin a jang. Ač jsou zpočátku rovněž ještě v neprojevené podobě, latentní pnutí dané jejich protikladností vede k pohybu a následným změnám. V taoistickém vidění tudíž vše existující je čchi, která je obdařena schopností sama sebe utvářet do nespočetných podob a kvalit. To se týká i člověka. Ten pro ně není ničím jiným, než jen jedním z jejich výtvorů, a proto i on podléhá základnímu zákonu vesmíru – zákonu jinjangových proměn. To je ústřední myšlenka propojení člověka s kosmem.

Jin-jang

Jak jsme si vysvětlili, jin-jang je čchi viděná z hlediska své skladby. Jin a jang označují dvě protikladné, ale přitom vzájemně spojené složky, které ji vytvářejí. Každá z nich se projevuje určitými pro ni typickými vlastnostmi a tendencemi, přitom ty jsou vždy přesně opačné k vlastnostem a tendencím druhé složky. Důležité dále je, že v jin je obsažen zárodek jangu a v jangu je zárodek jin. Právě tyto dvě skutečnosti – vzájemná protikladnost a současně vzájemná spojitost – jsou příčinou samohybných a tvořivých schopností čchi, jsou principem zákona jinjangových proměn. Takovýto stav totiž vyvolává paradoxní situaci, kdy obě síly bezděčně působí proti sobě, ale současně jsou nuceny usilovat o dosažení rovnováhy; povaha je žene k likvidaci svého protějšku, resp. odtržení se od něho, avšak vzájemná spjatost s ním je nutí ke kompromisu. Výsledkem je jakási labilní rovnováha, v jejímž rámci však jsou ustavičné výkyvy a střídání protikladů. Jin se může změnit v jang a naopak (věci se mění ve svůj protiklad) a jin-jang se může donekonečna rozdělovat (vznik a zánik věcí), přičemž výsledkem dělení jsou opět jin-jan-

čchi 氣
 jüan 淵
 Lao-c' 老子
 Lie-c' 列子
 miao 妙
 sūan 玄
 Tao 道
 Tao-te-ting 道德經
 Tchaj-i 太一
 Tchaj-sü 太虛
 wej 微
 Wu 無
 Wu-ti 無極

čien-čchi 真氣
chou-tchien 後天
chou-tchien č' čchi 後天之氣
jang 陽
jin 陰
sien-tchien 先天
sien-tchien č' čchi 先天之氣
wu-sing 五行

gové – tedy ne jinové či jangové – entity. Tato základní charakteristika činnosti jin-jangu se promítá do všech forem existence a způsobuje cykličnost jejich projevů: je den a noc, léto a zima, život a smrt, nahoře a dole, vlevo a vpravo atd. Jinjangový zákon tedy říká, že jin a jang (tj. vše existující) působí současně proti sobě i od sebe, že jsou v protikladu a zároveň v harmonii, že když jedné složky přibývá, ubývá složky druhé a ta se nutně snaží o protiakci, a že když jedna složka převáží přílišně a definitivně, dojde k převrácení věci či jevu do jejich protikladu. To jsou čtyři fáze působení jinjangového zákona: 1. jin a jang jsou ve vzájemném protikladu; 2. jin a jang v sobě vzájemně koření; 3. jin a jang se vzájemně převažují; 4. jin a jang se proměňují ve svůj protějšek. Tento proces probíhá stále, všude a ve všem. Zákon způsobuje, že vše se otáčí v cyklech, v nichž není počátku ani konce, jsou jen nekonečné proměny.

Jin a jang, jak bylo řečeno, se již projevují určitými vlastnostmi, které jsou vtěleny do všeho existujícího, jelikož vše je tvořeno jinjangovou čchi. Základní charakteristika vlastností je tato:

Jang představuje mužský, aktivní princip vesmíru. Je vnitřní hybnou silou a funkcí věcí, oživuje je a uděluje jim dynamiku. Typickými jangovými vlastnostmi jsou světlo, sucho, beztvarovost, pohyb, lehkost, vzestupný a odstředivý směr pohybu apod. V prostoru jang modeluje horní část, povrch a levou stranu věcí, z „hotových“ jevů jsou jeho typickými zástupci nebesa, slunce, oheň.

Jin je ženský, pasivní princip světa. Je hmotnější povahy, zahušťováním dává věcem viditelnou podobu, vyživuje je a poskytuje jim stabilitu. Jejimi vlastnostmi jsou tma, chlad, vlhkost, tvarovost, nehybnost, tíha, sestupný a dostředivý směr pohybu atd. V prostoru jin vytváří dolní část, vnitřek a pravou stranu věcí, jejími typickými zástupci jsou měsíc, země, voda.

Tento jednotící náhled – že vše je duální a zároveň jednotné – vyřešil mimochodem pro taoisty už dávno naši otázku prvotnosti ducha nebo hmoty a následné spory o hmotném či duchovním stvořiteli světa. Hmota i duch jsou prostě v nerozlučné jednotě, jsou projevem téhož: hmota (jin) je jakoby zahuštěný duch a duch (jang) je rozředěnou hmotou (zjednodušeně řečeno).

Pět prvků (pět hybatelů)

Podle taoistického výkladu je tedy čchi na počátku jednoduší, nepostřehnutelná, neboť její jinjangové vlastnosti jsou ještě v latentním stavu. Puzena svou protikladností se začíná zevnitř postupně diferencovat a „zbrázďovat“. Poté, co se jinové a jangové vlastnosti „vyklubou“ na svět, počínají po etapách formovat prostor a jevy v něm. Popis těchto počátečních etap má rovněž v různých taoistických směrech několik variant. My zde použijeme tu, která má podrobnější návaznost na výklad vztahu člověka a vesmíru. Prvot-

ní rozvrstvení nejprve homogenní čchi představuje tzv. pět prvků, hybatelů, fází nebo říká se i procesů, *wu-sing* – dřevo, oheň, země, kov a voda. Obdobně jako jejich „rodiče“, i pět hybatelů představuje v počátečním stavu spíše tvořivé síly nežli konkrétní jevy. Je to pět prazdrojů už počátečně rozlišené čchi, z nichž každý tvoří, ovlivňuje a předurčuje svými specifiky charakter věcí a jevů, které daný prvek vytváří a do nichž se promítá. Z textů obsahujících učení o pěti prvcích je možno usuzovat, že tyto prvky hrají hlavní roli v nám bližším a již diferencovaném světě. Ony vytvářejí z prvotní substance jednotlivé věci. Ony samy jsou již takovým rozlišením této substance, že vzájemným kombinováním mohou utvářet konkrétní jednotlivosti. Čchi, jin-jang a pět prvků jsou tedy podkladovou sítí tvorby vesmíru, jejíž průsečíky pak již představují výslednice jejich vzájemného působení – nekonečné kombinace a podoby bytí.

Pět prvků je u zrodu všeho bytí, znamená to, že podobně jako jsou věci více jinového anebo více jangového charakteru, stejně tak výrazným způsobem vždy nesou pečeť některého z pěti prvků, i když současně přitom v sobě obsahují i čtyři zbývající. Obrazně řečeno, každý prvek vytváří jakoby řetězec věcí a jevů, které – zdánlivě ničím nepodobné – jsou spojeny právě svou příslušností k danému prvku. Z nich se dále vždy v pěticích (od každého prvku jedna) vyčleňují určité reprezentativní věci stejného druhu, jež jsou zvláště důležité pro organizační řád výstavby světa. Takže, řekněme, existuje pět světových stran (střed je počítán jako pátá „strana“), pět ročních období (s babím létem jako pátým obdobím), pět základních projevů podnebí, pět základních chutí, pět základních barev atd. Věci a jevy se seskupují na třech úrovních: nebeské, pozemské a lidské. Tato trojice – nebesa, země, člověk – je typická pro myšlení starověkých Číňanů a odráží právě jejich pohled na jinjangový model tvoření: nahoře je jang – nebesa, dole je jin – země, a uprostřed je člověk, nejinteligentnější výtvar spojání obou energií. Základní vlastnosti jednotlivých prvků jsou tyto:

Dřevo formuje východní světovou stranu, z podnebních jevů k němu patří vítr a jarní období. S dřevem souvisí rostlinstvo, rašení, rození, počátek. Jeho vlastností je, že se rozrůstá do okolí, má podlouhlou formu a teplou povahu.

Oheň tvoří jižní světovou stranu, léto a horko. V cyklu proměn představuje fázi nárůstu, mohutnění, jeho vlastností je ohřívat a vysušovat, tělesnou formu má zaostřenou a přirozenost horkou.

K zemi patří střed prostoru, pozdní léto a vlhkost. Zem plodí a živí, umožňuje rozhojňování, množování a udržování při životě. Forma země je oblá a její přirozeností je, že se zapařuje. V cyklu proměn způsobuje dospívání, přeměnu.

Kov formuje západní světovou stranu, podzim a sucho. V cyklu proměn s ním souvisí dozrávání, završování. Všechna pevnost a tvrdost věcí pochází

od kovu a kov dále způsobuje svírání, stahování. Tělesnou formu má hrana-tou a přirozenost čistou.

Voda tvoří severní světovou stranu, z ročních období zimu a z podnebních jevů chlad. V cyklu proměn představuje uschování, zakonzervování. Vlast-nostmi vody jsou vlhkost, prosakování a zvlhčování, její tělesná forma je plochá a přirozenost studená.

Prvky jakožto organizátoři se samozřejmě rovněž řídí určitými zákoni-tostmi. Vedle primárních jinjangových zákonitostí jsou to vzájemné vztahy mezi prvky. Jsou čtyři a nazývají se vztahy vzájemného rození, vzájemného ovládní, vzájemného podmaňování a vzájemného ponižování.

Vztah rození se uskutečňuje cyklicky v pořadí dřevo → oheň → zem → kov → voda → dřevo. Vyjadřuje vzájemnou podporu a tvorbu mezi prvky, kde každý je „dítětem“ předcházejícího a současně „matkou“ následujícího prvku.

Vztah ovládní účinkuje mezi každým druhým prvkem, čili v pořadí dřevo → zem → voda → oheň → kov → dřevo. Každý prvek tudíž jednak ovládá, a jednak je ovládán. Tento vztah je potřebný pro vzájemnou regula-ci vlastností pěti prvků, které jsou protikladné. Rození a ovládní udržují relativní rovnováhu prostředí, jakož i věci v něm vznikající, anebo slouží k její obnově v případě, že byla narušena.

Vztah podmaňování se děje ve stejném směru a mezi týmiž prvky jako vztah ovládní. Narozdíl od něj není výrazem přirozeného udržování rovno-váhy, nýbrž naopak je signálem jejího narušení. Vzniká tehdy, pokud prvek či prvky působí silněji než jenom při ovládní, a to buď proto, že ovládající prvek příliš zesílil, anebo proto, že ovládaný prvek se stal z nějakého důvo-du slabým. Nedojde-li k návratu do rovnovážného stavu, směřuje daný jev v takovém případě ke svému zániku.

Vztah ponižování se rovněž odehrává mezi prvky spojenými ve vztahu ovládní, jenomže působí opačným směrem. Dochází k jevu, kdy původně ovládaný prvek je silnější než ten, který ho ovládá, a proto jej zpětně poko-řuje. Opět nastává tato situace tehdy, pokud ovládaný příliš zesílí, anebo když ovládající zeslábne. Rovněž tento vztah má v konečném důsledku destruktivní charakter.

Takové jsou tedy základní zákonitosti a vlastnosti, kterými se řídí čchi, čili i chod celého vesmíru. U taoisty tyto zákony ovšem platí i pro člověka, který je rovněž jenom jedním z výtvorů čchi. Pro ně je jakýmsi mikrokos-mem, v němž platí stejné zákonitosti, jaké hýbou makrokosmem.

Mikrokosmos člověka

Čchi a jin-jang

Člověk ve vidění staré čínské medicíny je jakýmsi „chuchvalcem“ organizované čchi ve všeobjímajícím oceánu kosmické čchi, smíšeným primárně z čchi nebes (jangu) a čchi země (jin). Jin a jang, respektive pět prvků, vytvářejí jeho tělo i mysl a řídí jejich chod. Podobně jako má v makrokosmu čchi svoje pre-kosmické a post-kosmické stádium a vlastnosti, stejně tak se i v člověku celý tento proces opakuje v malém. Okamžikem početí se člověk spojuje s kosmickou čchi, která ho celý život bude provázet jako jeho pre-kosmická, pravá čchi. Po příchodu na svět se k tomuto zdroji připojují ihned dva další – dýchání, jímž je přijímána čchi z přírodního okolí, a příjem potravy, při němž se trávením produkuje jako součást čchi tzv. esence ting. Toto vše dává dohromady u člověka jeho post-kosmickou čchi. Nejdůležitějším zdrojem ovšem zůstává pravá čchi; v jaké kvalitě ji získal a jak si ji ochraňuje, takové bude mít zdraví a tak dlouho bude živ.

Podstatou člověka je čchi, která se organizuje podle svých vnitřních zákonitostí. V člověku se projevuje tak, že hmotnou podobu těla formuje jinová složka čchi, životnost mu dodává její jangová složka. Tělo jakožto zhutnělá čchi je prostoupeno jemnější podobou čchi, která se rovněž dále rozděluje na jinovou a jangovou. Jangová, vzhledem ke svým vlastnostem, je jednak základní energií funkcí orgánů a všech transformačních procesů v těle (tou je pravá čchi), a jednak se koncentruje zejména v povrchových úrovních organismu, jakož i kolem něj, a chrání ho před vnějšími škodlivými vlivy (jimiž jsou především povětrnostní vlivy). Tato čchi se nazývá ochrannou čchi (*wej-čchi*). Uvnitř mezi orgány koluje tzv. vyživující čchi (*jing-čchi*), která je jinové povahy. Vzniká za pomoci transformačního působení vrozené pravé čchi rozkladem a přeměnou části stravy na jemnou esenci. Tato esenciální čchi vyživuje a regeneruje organismus, je základní substancí potřebnou pro jeho existenci. Dále se ještě rozlišuje iniciální či osnovná čchi (*cung-čchi*), jež je směsí vrozené čchi, obsahující vyživující čchi, se vdechovaným vzduchem, čili tzv. čistou čchi. Zmíněná směs se vytváří v hrudi a přes srdce vstupuje do krevního oběhu. Čchi se v těle pohybuje v tzv. mechanismu čchi, což je pohyb směrem dovnitř, ven, nahoru a dolů, který umožňuje chod všech životních procesů.

Skladba lidského těla rovněž odpovídá jinjangovému modelu tvoření. To znamená, že povrch těla je jangový, jeho vnitřek je jinový, horní a levá polovina jsou jangové, dolní a pravá jsou jinové. Zároveň však platí i relativnost a vnitřní protikladnost jin-jangu, takže například levá noha je v principu jinová, jelikož je dole, současně je však vůči pravé noze jangová; její vnější strana je jangová, vnitřní je jinová, stehno je oproti lýtku jangové, lýtko jinové

cang 麻

cung-čchi 宗氣

fu 腑

jing-čchi 營氣

ting 精

wej-čchi 衛氣

cang-fu 臟腑
ming-men 命門
san-tiao 三焦

atd. Rovněž vnitřní orgány vykazují jinjangové charakteristiky. Ty, které jsou hmotnější, plné, patří k jin, jangové jsou pak orgány duté.

Pět hybatelů (pět prvků)

Pět prvků se podílí na organizování a chodu mikrokosmu člověka opět obdobným způsobem, jak to činí v makrokosmu. V těle formují tzv. pět orgánů *cang* („úschoven“) – játra (dřevo), srdce (oheň), slezina (zem), plíce (kov) a ledviny (voda), které se řídí základními vlastnostmi svých mateřských prvků a vstupují mezi sebou do stejných vztahů, jaké platí mezi jejich původci. Orgány *cang* tvoří a následně i ovlivňují další struktury organismu. Každý z nich má svůj jangový protějšek, orgán *fu* („skladiště“), s nímž je funkčně propojen; konkrétní páry jsou: játra-žlučník, srdce-tenké střevo, slezina-žaludek, plíce-tlusté střevo, ledviny-močový měchýř. *Cangům* podléhá pět organických tkání (játra-šlachy, srdce-cévy, slezina-svalstvo, plíce-pokožka a ochlupení, ledviny-kosti), pět smyslových otvorů, které jsou vývody čchi orgánů *cang* (játra-oči, srdce-jazyk, slezina-ústa, plíce-nos, ledviny-uši), a pět částí povrchu těla (játra-nehty, srdce-tváře, slezina-rty, plíce-kůže a ochlupení, ledviny-vlasy).

Orgány *cang* jsou jakýmsi centrály, v nichž se čchi koncentruje a z nichž je i vydávána pro potřeby organismu. Funkce orgánů odrážejí charakteristické vlastnosti pěti prvků, jež jsou jejich původci. Játra takto řídí vnitřní prostupnost a průchodnost organismu, neboť vlastností jejich prvku (dřeva) je roztahovat se do okolí a prorůstat jím. Srdce odpovídá za zateplování vnitřku těla, jelikož povahou ohně je horkost a zahřívání. Slezina řídí tvorbu vyživující esence z potravy, stejně jako prvek zem má na starosti plevelení a vyživování. Plíce v těle filtrují a pročišťují, jelikož jejich prvek kov je přirozenosti čisté. Ledviny uschovávají v sobě vrozenou esenciální čchi, řídí v těle vodu a její sestup dolů, tak jako voda klesá dolů a vtahuje do sebe.

Mimoto orgány *cang* vykonávají i další funkce, a to nejenom ve smyslu fyziologickém, nýbrž i ve smyslu psychologickém. I psychika a vědomí, resp. i emoce, jsou totiž v rámci tohoto staročínského náhledu jedním z projevů činnosti čchi, a jelikož jsou *cangy* „úschovnými“ životní síly, koncentruje se v nich i duchovní stránka člověka, respektive její jednotlivé složky.

Srdce je nazýváno i vládcem ostatních orgánů. Je to proto, že v něm sídlí tzv. duch *šen*, psychická podstata člověka a odraz původního kosmického jangu. Srdce dále řídí krev a cévy, což znamená, že má vliv na kvalitu krve i cévní soustavy, jakož i na krevní oběh. Párovým orgánem srdce je tenké střevo, tzv. vývodem čchi srdce je jazyk, povrchovou částí těla se srdcem spojenou jsou tváře, z emocí k němu patří radost a z tělních tekutin pot. Poněvadž srdce je odvozeno od prvku oheň, v rámci linie zástupných jevů patřících k tomuto prvku souvisí i s letním ročním obdobím, horkem, jižní světovou stranou, červenou barvou, pachem spáleniny a hořkou chutí.

Plíce jsou tzv. kancléřem, nejbližším podřízeným vládce. Odpovídají za důležitou úlohu řízení čchi v těle, pod níž spadá jednak výměna čchi (zde vzduchu) mezi organismem a vnějším prostředím, a jednak i zabezpečování pohybu mechanismu čchi, tj. stoupavého, klesavého, dostředivého a odstředivého pohybu čchi. S tím souvisí i další funkce plic – řídit rozptylování a filtrování. Rozptylováním se rozvážejí z plic čchi, krev, tělní tekutiny i esence stravy, a z těla se vypuzuje (dýcháním, pocením) kalná, opotřebovaná čchi. Filtrování je sestupný pohyb, jímž putují dolů čistá vdechovaná čchi, tekutiny i přeměněná potrava. V souvislosti s tímto pohybem přísluší plicím i funkce řídit pohyb vody, tj. hlavně její sestupný pohyb, ale i vylučování (pocení). Plíce pomáhají (pohybem své čchi) srdci udržovat krevní oběh, jejich párovým jangovým orgánem je tlusté střevo, z povrchových částí řídí pokožku, vývodem jejich čchi je nos a podílejí se i na tvorbě hlasu. Emocí plic je zármutek, jejich tělní tekutinou jsou hleny, z ročních období souvisejí s podzimem, ze světových stran se západem, ze stavů podnebí se suchem, z barev s bílou a z pachů s pachem zatuchliny, z chutí s pálivou.

Slezina je tzv. správcem sýpek, čili orgánem odpovědným za stav výživy. Řídí přepravování a proměňování, čili proměnu potravy na vyživující esenci a její distribuci po těle; tato esence současně slouží i jako zdroj znovuobnovování krve. Obdobným způsobem řídí slezina i přeměnu a přepravu tekutin. Čchi sleziny je sílou, která udržuje krev i čchi v drahách toku, a dále řídí tzv. vzestup čistého, tj. vynášení vytvořené vyživující čchi nahoru do plic, odkud obohacená o vdechovanou čistou čchi vstupuje do krevního oběhu. Kromě toho souvisí slezina se svalstvem a končetinami, povrchovou částí těla s ní související jsou rty, vývodem její čchi jsou ústa a jejím jangovým párem je žaludek. V emoční oblasti se ke slezině vztahuje zádumčivost a myšlení, její tělní tekutinou jsou sliny. Směrem navenek je navázána na pozdní léto, vlhkost, žlutou barvu, vůně a na sladkou chuť.

Játra jsou „vrchním velitelem“ mezi orgány *cang*. Zabezpečují vnitřní průchodnost organismu, a tím volný pohyb všemu, co se v něm pohybovat má – čchi, krvi, tekutinám atd. Obdobně regulují i duševní uvolněnost a pohodu, jakož i trávicí pochody. U žen souvisí s pravidelnou menstruací. Játra slouží jako zásobárna krve, podle potřeby krev vypouštějí ve větším množství nebo ji naopak uschovávají. V těle jsou spojena se šlachami, z vnějších částí těla k nim patří nehty a vývodem jejich čchi jsou oči. Tekutinou jater jsou slzy a na emoční škále jim odpovídá hněv. O čchi jater se říká, že má sklon se „bouřit“, být energeticky předimenzovaná. Jako orgán prvku dřevo souvisejí játra s jarním ročním obdobím, východní světovou stranou, větrem, modrozelenou barvou, pachem masa a krve a s kyselou chutí.

Ledviny jsou tzv. prenatálním kořenem těla. Podle čínské medicíny se v nich uschovává vrozená esenciální čchi, z níž se generuje všechen jin-jang

v těle. Tato hmota-síla tvoří základ pro rozmnožování, vývoj a růst jedince, a její jinovější část – esence *ting* – tvoří i dřev a mozek a podílí se na vytváření nové krve. Ledviny v těle řídí tekutiny, čímž se míní jednak transformace požitých tekutin na tekutiny tělesné – za podpory teplé jangové *čchi* ledvin, jednak jejich vylučování resp. zadržování, a jednak podpora dalších orgánů podílejících se na metabolismu tekutin. Další funkcí ledvin je tzv. nasávání *čchi*, čímž se označuje jejich asistence na dýchání, konkrétně na nádechové fázi dechu. V těle ledviny ovlivňují stav kostí a zubů, na jeho povrchu mají vztah k vlasům a vývodem jejich *čchi* jsou uši, resp. konečník a močová trubice. Emocemi spojenými s ledvinami jsou bázlivost a strach, jejich tekutinou jsou hustší sliny. Vzhledem ke svému prvku, vodě, souvisejí se zimním ročním obdobím, severem, chladem, černou barvou a slanou chutí.

Orgány *cang* jako protějšky pěti prvků v mikrokosmu člověka jsou hlavním funkčními jednotkami organismu. Orgány *fu* mají rovněž své specifické úkoly, ovšem víceméně jsou závislé na činnosti *cangů*. Kromě nich ještě čínská medicína rozpoznává dva energetické „orgány“, centra, v nichž se koncentruje vrozená prvopočáteční *čchi* – jsou jimi *ming-men* („brána života“) a *san-tiao* („trojitý zářič“). *Ming-men* se nachází mezi ledvinami. Soustřeďuje se v něm vrozená jangová *čchi*, je tudíž zdrojem energie pro celý organismus, a má vztah i k rozmnožovacím funkcím. *San-tiao* se dělí na horní, střední a dolní. Horní je přibližně uprostřed hrudi a souvisí s funkcemi srdce a plic, střední je zhruba v oblasti žaludku a je spojen s trávením a dalšími funkcemi žaludku, sleziny, jater a žlučníku, dolní zářič je ve spodní části břicha, má vztah k vylučovacím procesům a funkcím ledvin, močového měchýře a střev.

Orgány *cang-fu*, mimo to, že každý vykonává své specifické úkoly, jsou – jak víme – vzájemně funkčně spjaty v totožných vztazích rození, ovládní atd., jaké platí mezi pěti prvky. Platí tedy, že se jejich funkce vzájemně ovlivňují a podmiňují. Např. ve vztahu rození dřev (játra) rodí oheň (srdce); srdce, které řídí krev a cévní soustavu, může vykonávat tuto funkci plnohodnotně, jenom pokud i játra (která je „rodí“) regulují přiměřeně krev a v rámci svých funkcí. Podobně je tomu i mezi dalšími orgány. A stejně tak účinkuje i vztah ovládní. Např. vztah dřev ovládá zem, čili játra ovládají slezinu, se funkčně projevuje tak, že jenom za předpokladu dostatečného zabezpečení vnitřní průchodnosti játry dokáže slezina dostatečně přepravovat a vytvářet vyživující esenci z potravy. V organismu tudíž žádná jeho část není autonomní, každá podléhá působení jiných, jakož i sama působí na další, přičemž hlavní vazby vycházejí ze vztahu pěti *cangů*.

Zde uvedený popis odpovídá vidění filozoficko-lékařské větve taoismu, lze-li ji tak nazvat. V rámci zmiňovaných rozmanitostí samozřejmě existují i

popisy další, které akcentují jiné detaily, nicméně společnou základnu v nich nalézáme stále. Např. taoismus spíše náboženský obydluje vesmír, a paralelně i vnitřní vesmír člověka, různými božstvy. Taoistická vnitřní alchymie se zabývá čchi a všemi širšími i užšími zmiňovanými souvislostmi z hlediska způsobů a možnosti transmutace tělesné čchi do její původní kosmické kvality a tím dosažení mystické nesmrtelnosti. Společné pro všechny taoisty je to, že svět chápou jako relativní, svým způsobem neskutečný. Neboť pravá skutečnost je jenom ta, která se nemění – a tou je jediné Tao. Proto smyslem snažení člověka má být podle nich návrat do stavu původní jednoty. K tomu jako prostředek odedávna používali „pěstování Cesty“, tj. uskutečňování různých fyzických a duchovních praktik, jejichž konečným cílem je právě duchovní splynutí s prapůvodním stavem – Tao. I z tohoto konečného cíle snažení taoistů vidíme, že vesmír nejsou pro ně jenom hvězdy kdesi v nekonečnu nad hlavou, nýbrž že je takřka na dosah ruky. Vlastně přímo v nás.

TAOISTICKÉ KULTY ČÍNSKÉHO STŘEDOVĚKU

Zornica Kirková

Taoismus je znám především jako jedna ze starověkých filozofických škol dále rozvinutá na prahu středověku²² ve filozofických spekulacích neotaoismu. V knihách o čínské filozofii se hovoří především o starověkých spisech Tao-te-ťing a Čuang-c' a klade se důraz na myšlenky, které jsou blízké i moderním západním filozofům: pojetí světa v permanentním pohybu a proměně, učení o relativnosti věcí, učení o nedostatečnosti jazyka k vyjádření skutečnosti nebo usilování o cestu k individuální svobodě. V populární kultuře Západu se pak na konci 20. století zabydlel taoismus jako učení, jež tvoří základ čínských bojových umění, čínské medicíny či tajemných technik rozkoše. Reprezentativní je v tomto směru letmý pohled do našich knihkupectví, případně na webové stránky mistra Alexe Anatola, zakladatele Chrámu původní prostoty poblíž Bostonu (www.tao.org).

Cílem této stati je představit taoismus z méně známé perspektivy, v jeho historickém vývoji a společenských funkcích jako vlivné náboženství, jež si vybudovalo organizovanou církev opírající se o kánon „zjevených“ textů, a operovalo početným panteonem božstev. Dále pak jako významnou sílu v politickém dění čínského středověku, a konečně jako učení, které inspirovalo čínskou alchymii a hledání cesty k nesmrtelnosti (což podle některých badatelů je zároveň počátkem čínské vědy).

Tři učení

Duchovní systémy konfucianismu, buddhismu a taoismu jsou často v literatuře pojímány jako tři jasně vymezená učení, někdy dokonce vzájemně nepřátelská, jejich vztah však byl ve skutečnosti mnohem složitější. Tato tři učení formulovala své doktríny a rozvíjela se v procesu neustálé interakce a vzájemné inspirace. I když v průběhu staletí mezi sebou někdy soupeřila, Číňané je nepojímali jako tři různá náboženství v evropském smyslu slova, která by byla jasně doktrinálně vymezována a utvrzována, nýbrž jako tři nerozlučitelné aspekty vědění a moudrosti, které se vzájemně doplňují jako „tři nohy jedné trojnožky“. V náboženském malířství se tato „trojjedinost“ projevuje v oblíbeném námětu Tří mudrců – tj. Buddha Šákjamuniho, Lao-c'a a Konfucia.

Ustálená představa, že konfucianismus se zabývá společenským řádem a společenskými úkoly člověka, zatímco taoismus se věnuje řádu přírodnímu

22) Počátek středověku v Číně spadá do prvních staletí našeho letopočtu, kdy zaniká dynastie Chan a Čína se rozpadá na větší množství efemérních státních útvarů. Moderní historici se rozcházejí ve věci jeho další periodizace. Vrcholný středověk je obvykle kladen do doby znovusjednocení za dynastie Tchang (618–907), další vývoj je však interpretován různě. Podle některých je již rozvoj měst a obecný hospodářský rozkvět za dynastie Sung (960–1279) počátkem čínského novověku, podle jiných Čína opouští období středověku až na konci dynastie Ming (1368–1644) či dokonce až v 19. století pod vlivem modernizace přinesené ze Západu. Podrobněji o těchto otázkách viz. FAIRBANK (2004).

a lidské přirozenosti, přehlízí úlohu, kterou taoismus sehrál v průběhu čínských dějin počínaje prvními staletími našeho letopočtu. Protože podle učení taoismu sféry lidského těla, společnosti a kosmu jsou ve vzájemné shodě a navzájem rezonují (starověká teorie „podnětu a reakce“ – *kan-jing*). Jejich cílem je dosáhnout současně harmonie na všech třech úrovních bytí (známá taoistická maxima zní „uspořádat sebe a uspořádat stát“, *č' šen č' kuo*). Většina konfuciánských ctností – synovská oddanost, lidskost, spravedlnost atd. – byla navíc taoisty záhy přijata a stala se základem i jejich náboženské morálky. Také taoisté byli od dětství vzděláváni v konfuciánských klasických knihách a naopak, taoismus byl zároveň součástí kultury mnoha konfuciánských vzdělanců, kteří spolu s Hovory studovali také Tao-te-ting a knihu Mistra Čuanga a pěstovali vnitřní alchymii. Poezii těchto vzdělanců poznamenala taoistická obraznost, učené zájmy je vedly ke studiu taoistických textů a psaní komentářů k nim. Během dynastie Sung nastala renesance konfuciánské filozofie, která mj. vstřebáním mnoha prvků taoismu (a také buddhismu) nabyla univerzalistický ráz. Snad právě tato syntéza způsobila, že taoismus (podobně jako buddhismus) začal po vzniku neokonfuciánství v kruzích intelektuální elity do značné míry ztrácet na přitažlivosti a postupně byl víceméně odsunut do oblasti lidového náboženství a praktických činností, jako jsou medicína a tělesná cvičení, alchymie, ale také geomancie, věštění a vymýtání zlých duchů.

Významný byl také vztah taoismu a buddhismu. Po svém uvedení do Číny byl buddhismus zprvu nazírán jako cizokrajná odnož taoismu, přičemž někteří taoisté ztotožňovali Buddhu s Lao-c'em, který podle starých legend odjel kdysi na západ. První překladatele buddhistických sůter také přijali taoistickou terminologii pro převod buddhistických pojmů. Taoismus sám záhy vstřebal mnoho prvků cizího učení. Aspekty taoistického myšlení, které byly koherentně zformulovány před příchodem buddhismu – představy týkající se lidského těla, nesmrtelnosti, techniky vizualizace atd., zůstaly i nadále poměrně nedotčené buddhistickým vlivem. Vedle toho však v prvních staletích našeho letopočtu taoisté převzali, a po svém si přizpůsobili, celou řadu buddhistických představ, jako je struktura nebes, systém pekel, posmrtný osud člověka nebo pojetí osobní zodpovědnosti, které vedlo k přijetí víry v karmu a koloběh zrození. Pod buddhistickým vlivem se také postupně formoval taoistický pantheon a ikonografie. Některé buddhistické sůtry byly přejaty a adaptovány taoisty jako tzv. zjevené texty jejich vlastního učení. Buddhismem se inspirovala také náboženská praxe taoismu včetně velkolepých obřadů, ritů všeobecné spásy *pchu-tu* či klášterní organizace. Příkladem hlubší syntézy buddhismu a taoismu je vznik čchanu (zhruba v 7. stol. n. l.) – svérázné počínštěné formy mahájánového buddhismu.

č' šen č' kuo 治身治國

čchan 禪

kan-jing 感應

pchu-tu 普度

Čang Tao-ling 張道陵

čchi 氣

Che-ming šan 鶴鳴山

Lao-c' 老子

Lao-tün 老君

ta 德

tchien-š' 天師

tchien-š' tao 天師道

Učení nebeských mistrů – nové náboženství v době krize konfuciánského státu

Taoistické náboženství – čili organizovaná církev s vlastním kněžstvem, liturgickou tradicí a zjevenými texty – povstalo ve specifické historické situaci poloviny 2. století n. l. a je úzce spjato s politickým a hospodářským rozkladem chanské říše. V náboženské rovině znamenal úpadek dynastie Chan především rozklad kosmického řádu, jak jej v 1. století př. n. l. formulovali protagonisté imperiálního konfucianismu. V tomto řádu patřilo stěžejní místo vládci, Synu nebes, který byl nejen politickým vůdcem státu, nýbrž v jistém smyslu i hlavou náboženské hierarchie, jehož posvátná moc objímala veškerenstvo. Jedině on byl schopen rituálně uskutečňovat životodárné spojení mezi nebesy jako sídlem svých předků a zemí jako místem své vlády. Svou charismatickou silou *te* ovlivňoval a udržoval řád ve společnosti, v přírodě i mezi hvězdami.

Podle dávného učení o mandátu Nebes, jakmile panovník přestane řádně plnit své povinnosti, vesmírný řád se hroučí a celé veškerenstvo je vrženo do chaosu; nastává zmatek v ročních obdobích, přicházejí přírodní katastrofy a hladomory, zlí duchové vtrhnou do světa živých a šíří se pohromy a nemoci. Proto byl úpadek chanského císařství pocítován nejenom jako politická a společenská krize, ale také jako krize náboženská, jako svého druhu konec světa. Ke konci dynastie se začala objevovat lidová chiliastická hnutí inspirovaná taoismem, jejichž vůdci vzali úkol obrody společnosti do svých vlastních rukou (např. povstání Žlutých turbanů v roce 184). Posvěcení božským zjevením, usilovali o nastolení nového teokratického řádu, jehož úkolem bylo udržovat kosmickou harmonii po způsobu charismatické síly *te* Syna nebes.

V roce 142 n. l. se jistému Čang Tao-lingovi na hoře Che-ming-šan v dnešní západočínské provincii S'-čchuan zjevil Lao-tün (čili Lao-c', během 2. století zbožštěný jako nejvyšší Pán Nebes) a uzavřel s ním „novou smlouvu“ (tento výraz naráží na „starou“ a zjevně již neplatnou „smlouvu“ mezi Nebem a Synem nebes). Nová smlouva hovoří jazykem taoistického pojetí světa jako jednotného organismu tvořeného životodárnou energií *čchi* a slibuje, že pokud se lidé budou řídit jeho učením, pak Lao-tün vyžene zlé „staré *čchi*“ z nemocného světa, naplní ho „třemi [čistými] *čchi*“ a obnoví kosmickou životodárnou harmonii. Na základě tohoto a dalších zjevení povstala v západní Číně silně centralizována náboženská organizace s přísnou rituálně založenou hierarchií, která kladla důraz na mravný život a na obřady prováděné společně celou obcí věřících. Čang Tao-ling začal užívat titul Nebeského mistra (*tchien š'*) a postupně se svými stoupenci ovládl území, kde vytvořil teokratickou vládu, známou jako Cesta nebeských mistrů (*tchien-š' tao*).

Někdy se také tato organizace nazývá Cesta pěti měřic rýže (*wu-tou-mi tao*) – podle množství obilí, které noví členové přinášeli do tohoto společenství jako osobní vklad. Čang Tao-lingovo učení se stalo základem taoistické církve.

Organizace Nebeských mistrů usilovala o znovunastolení kosmické jednoty a harmonie v novém ideálním systému, který propojoval všechny úrovně bytí – kosmos, společnost a lidské tělo. Podle kosmologie tohoto nového náboženství na počátku veškerenstva povstaly tři kosmické čchi, z nichž vznikla Nebesa, Země a Voda. Každá z těchto kosmických sfér je řízena jedním božským správcem, a tak v čele nebeské administrace stojí trojice hodnotářů (*san kuan*). Trojdílnému kosmologickému a kosmografickému členění odpovídá i časové dělení roku - tři hlavní svátky (*san jüan*), dny prvopočátku, ve kterých se scházela jak obec, tak i bohové.

Trojítá základní struktura byla doplněna cyklem dvaceti čtyř „dechů“ (čchi) podle časového dělení solárního roku. Tři časové stupně se dále promítaly v dělení lidského těla na hlavu, hrud' a břicho, přičemž dvacet čtyři čchi bylo chápáno jako kosmické energie spojené s různými částmi a funkcemi těla. Systém založený na kosmických číslech 3 a 24 určoval pak i společenskou organizaci. V čele pozemské hierarchie stáli tři Mistři (či přesněji představitelé tří generací Nebeských mistrů) z rodu Čang, kteří řídili 24 oblastí, do nichž byla obec rozdělena. Každá z těchto oblastí byla dále spojena s jedním z pěti prvků (*wu sing*), s jedním z dvaceti čtyř období roku, s určitým souhvězdím a určitou kombinací „nebeských kmenů“ a „pozemských větví“ šedesátidenního cyklu. V čele oblasti pod správou Nebeských mistrů stál Vrchní obřadník (*ti-tiou*) spolu se dvaceti čtyřmi úředníky, kteří zastávali jak náboženské, tak administrativní funkce. Každá rodina a každá oblast měla za úkol pečlivě vést registry narození, úmrtí, iniciace, sňatku atd. svých členů, o nichž se věřilo, že odpovídají nebeským registrům vedeným božstvy. Na přesnosti seznamu závisela účinnost obřadu – především peticí posílaných bohům. Třikrát do roka se během svátečních dnů prvopočátků (*sanjüan*) konala shromáždění celé obce, která se obracela k nebeské administraci, a podávala jí zprávu o stavu věcí na zemi.

Nebeští mistři sice nastolili teokratickou vládu, sami sebe však nechápali jako vládce posvěcené božskou silou, ale jako pouhé vyslance boha Lao-c', jejichž úkolem je především vést legitimního císaře v umění správné vlády. Podle legend z 2. století zbožštěný Lao-c' mnohokrát sestoupil v lidské podobě na zem, aby se stal rádcem panovníka. Jeho zjevení v r. 142 mělo být posledním – od této chvíle měli jeho rádcovskou funkci vykonávat jím ustanovení pozemští zástupci, tj. Nebeští mistři. Proto se taoistická církev vždy ochotně podřizovala císaři, pokud se jevil jako autentický nositel charismatické síly te (pragmaticky řečeno, pokud pevně držel moc ve svých rukou).

čchi 氣

san jüan 三元

san kuan 三官

ta 德

ti-tiou 祭酒

wu sing 五行

Wu-tou-mi tao 五斗米道

Čen-kao 真誥

Jang Si 楊羲

Mao-šan 茅山

Šang-čching 上清

Tchao Chung-t'ing 陶宏景

t'ue 訣

Pozdější čínští císaři správně pochopili potenciál tohoto učení a ochotně přijímali své místo v duchovní hierarchii taoismu.

Škola vrcholné čistoty (Šang-čching)

Centralizovaná teokratická vláda vytvořená Čang Tao-lingem v S'-čchuanu trvala pouze třicet let. R. 215 se Nebeští mistři dobrovolně podrobili moci generála Cchao Cchaoa, který se posléze stal zakladatelem jednoho z nástupnických států, na něž se Čína r. 220 po pádu Chanů rozdělila. V následujícím období roztržitosti se příslušníci školy rozptýlili po celé Číně a přetrvávali jako menší izolované komunity. V této době se na jihu Číny záhy objevili noví mistři a nová zjevení, v nichž se prolínaly prvky učení Nebeských mistrů s lokálními kultury a dalšími taoistickými tradicemi. Nové náboženské hnutí vzniká v prostředí vzdělané aristokracie, jež své společenské postavení odvozuje od význačných státních úředníků a učenců dynastie Chan. Mezi léty 365–370 byl jistý Jang Si, vzdělaný muž, který mj. zastával nižší úřad ve státní správě, pravidelně navštěvován božstvy a nesmrtelnými přicházejícími z Nebes vrcholné čistoty (*Šang-čching*). Vznešení nebešťané Jang Simu ukazovali posvátné texty v nebeských znacích, které on opisoval lidským písmem, nebo mu je diktovali, vyměňovali si s ním básně, zasvěcovali ho do tajných esoterických metod regulace dechu a do přípravy elixírů nesmrtelnosti. Texty zjevené Jang Simu se skládaly z posvátných knih, biografí několika bájných nesmrtelných a z ústních instrukcí (*t'ue*) vysvětlujících smysl zjeveného učení. O sto let později taoistický učenec Tchao Chung-ting (456–536) sebral Jang Siovy zápisky, opatřil je vlastním komentářem a celému dílu dal název „Slova Dokonalých“ (*Čen-kao*). Na tomto základě vznikla škola Vrcholné čistoty (*Šang-čching*), známá též jako škola Mao-šan, podle jména hory poblíž Nankingu, kde mělo nové učení své centrum.

Na severu Číny se šířilo učení Nebeských mistrů především mezi prostým obyvatelstvem, zatímco učení Vrcholné čistoty se pěstovalo v překultivovaném prostředí jižní aristokracie. Odlišnému prostředí odpovídaly i rozdíly v pojetí taoistického náboženství. Stoupenci Vrcholné čistoty se odvrátili od hierarchizované teokratické byrokracie Nebeských mistrů a navázali na starší modely přímého předávání učení od mistra k žáku. Komunální obřady i fyziologické praktiky hledání nesmrtelnosti ustoupily v aristokratické škole Vrcholné čistoty důrazu na individuální prožívání a přímý přístup adepta učení k posvátnu. Dochází zde ke zniternění náboženské praxe, pěstuje se meditace, vizualizace božstev a extatické putování vesmírem. Starší sexuální praktiky harmonizace jin a jangu se transformují do platonického vztahu k bohyním, předpisy zdravé výživy jsou do značné míry nahrazeny absorpcí

subtilnějších kosmických esencí a hvězdného světla a ideál tělesné nesmrtnosti se posouvá do víceméně duchovní polohy. Vytríbený sloh a básnický vzlet zjevení zapsaných Jang Sim spolu s uměním kaligrafie, kterou pěstovali mistři této školy, oslovily aristokratické kruhy a měly dlouhodobý vliv na čínskou literární imaginaci a umění vůbec.

Škola posvátných klenotů (Ling-pao)

Taoismus postupně během 5. století absorbuje řadu prvků z již poněkud sinizovaného buddhismu a tato tendence vrcholí ve vzniku školy Posvátných klenotů (*Ling-pao*). Tato eklektická škola vnesla do taoismu buddhistické představy karmy a koloběhu rození a starý systém pěti prvků spojila s buddhistickou kosmografií. Navíc přidala některé prvky z konfuciánství, především úctu k tradičním ctnostem, které se staly součástí všech pozdějších taoistických proudů. Nejdůležitější inovaci představuje nový cíl lidského snažení vypůjčený z buddhismu. Místo dosavadního zájmu o osobní blaho (případně nesmrtnost) škola Posvátných klenotů začíná hlásat spásu všech bytostí. Typicky čínským způsobem zahrnuje i zemřelé, především vlastní předky. Z náboženské praxe této školy se vytrácí aristokratický individualismus, osaměle meditující adept ustupuje novým liturgickým praktikám: recitaci posvátných textů, tajných jmen nebes a bohů a užití zázračných talismanů *fu*.

Škola Posvátných klenotů rozvinula a systematizovala starší rituál Nebeských mistrů a určila podobu základních liturgických forem – obřadů *tiao* a pěstů *čaj*, která přetrvala dodnes. Veškeré symbolické procesy, kterými adept během meditace procházel, byly nyní vizuálně (někdy až okázale divadelním způsobem) znázorňovány v oltářním prostoru a role kněze postupně stoupala na úkor účasti širší komunity. Taoistický rituál byl v pátém století kodifikován Lu Siou-ťingem (406–477) a dále reformován během dynastie Tchang.

Taoismus a politická moc

Během čtyř staletí, kdy Čína byla rozdělena na jih a na sever, který byl ovládán dynastiemi cizího původu, taoismus udržoval živý ideál jednotného kosmu ztělesněný ve starověké vizi Království velkého míru (*Tchaj-pching*). Představa kosmu jako organismu, který zůstává zdravý, pokud všechny jeho části prokrvuje krevní oběh pocházející z centra (ze srdce), se v taoistickém pojetí vztahuje jak na lidské tělo (*šen-tchi*), tak i na kosmo-politické „tělo“ – stát (*kuo-tchi*). Apokalyptické spisy z doby 4.–6. století hlásaly blížící se chaos a pogromy, před nimiž se zachrání pouze ti, kdo pěstují Tao, a přejdou pak jako nesmrtelný „vybraný“ lid (doslova *čung-min*, s dvojitým významem

čaj 齋

fu 符

kuo-tchi 國體

Ling-pao 靈寶

Lu Siou-ťing 陸修靜

šen-tchi 身體

Tchaj-pching 太平

tiao 條

Čang Ťi-sien 張繼先

Čeng-i 正一

Čchüan-čen 全真

Čung-min 種民

Chuang-ti 黃帝

Li Chung 李弘

Lung-chu šan 龍虎山

Paj-juŋ kuan 白雲觀

Süan-wu 玄武

Šen-siao 神霄

Wang Čchung-jang 王重

„vybraný“ a „semeno“) do Království velkého míru. Objevuje se zde i jméno mesiášského císaře – Li Chung, který bude poslán svrchovaným vládcem Taa, aby nastolil mír. Za očekávaného císaře Velkého Míru se prohlásil také zakladatel tchangské dynastie Li Jüan (pozdější císař Kao-cu), jenž se hlásil k Lao-c'ovi (vlastním jménem Li Er) jako ke svému předku. Téměř čtyři století vlády tchangské dynastie (618–905) pak byla obdobím rozkvětu taoismu, který se těšil přízni císařského dvora. Císař Süan-cung (vládl 713–756) dokonce zahrnul Tao-te-ťing mezi texty předepsané ke státním úřednickým zkouškám.

Dominantní roli v tchangském taoismu a později i za dynastie Sung hráli taoističtí mistři rozvíjející aristokratickou tradici školy Vrcholné čistoty. Teprve počínaje 12. stoletím původně poměrně jednotný taoismus vystřídala rozmanitá nová taoistická hnutí. Mezi nejvýznamnější patří škola Správného jednoho (Čeng-i) z hory Lung-chu v provincii Ťiang-si, která se odvolávala na školu Nebeských mistrů. Zakladatel Správného jednoho, Čang Ťi-sien, tvrdil, že je přímým potomkem Čang Tao-linga a tím i třicátým patriarchou Nebeských mistrů. V 11.–13. století se tato škola těšila patronaci sungských a později také mongolských císařů, avšak v polovině 18. století o ni vládcové v Pekingu ztratili zájem. Hora Lung-chu-šan zůstala významným centrem taoismu až do poloviny 20. století, kdy patriarcha školy uprchl před komunisty na Taiwan.

Během Severních Sungů se za vlády dvou císařů taoismus stal dočasně státním náboženstvím. Císař Čen-cung (vládl 998–1022) prohlásil taoistické božstvo Chuang-ti (Žlutý císař) za svého předka a vytvořil státní kult Černého bojovníka (Süan-wu), jenž se stal taoistickým patronem dynastie. Na dvoře posledního velkého císaře Severních Sungů Chuej-cunga (vládl 1101–1126) vznikla nová škola Šen-siao. Jedná se o liturgickou tradici, jejíž velkolepé obřady prezentují císaře jako božského vládce, syna Nefritového císaře, který přinese spásu celému lidstvu.

Za vlády cizích dynastií na severu Číny (Khitanové, Džurdženi, Mongolové) vznikalo mnoho nových taoistických hnutí, částečně jako vlastenecky motivovaná reakce vůči „barbarům“. Z nich nejdéle přetrvala škola Završení pravdy (Čchüan-čen), která dodnes působí v pekingském klášteře Bílého oblaku (Paj-juŋ kuan). Její zakladatel Wang Čchung-jang (1112–70) se údajně roku 1159 setkal se dvěma nesmrtelnými, Lü Tung-pinem a Čung-li Čchüanem, od nichž přijal tajná učení. Tato škola si kladla za cíl očistit taoismus od magických praktik a uskutečnit syntézu mezi filozofií Lao-c'a, buddhismem a konfucianismem. Cílené propojení základních myšlenek všech tří učení se zrcadlí v nově formulovaném kánonu, jehož základ tvoří Tao-te-ťing, Sútra srdce, a konfuciánská Kniha synovské oddanosti (Siao-ťing).

Škola Završení pravdy je asketickým náboženstvím mnichů žijících v kláštorech, kde se věnují především meditaci a vnitřní alchymii. Je zde patrný silný vliv buddhismu. Mezi lety 1219 a 1222 byl druhý patriarcha této školy, Čchiou Čchang-čchun (1148–1227), pozván ke dvoru Čingischána, který doufal, že od něj získá elixír nesmrtelnosti. Čchiou Čchang-čchunovi se podařilo získat si Čingischánovy sympatie a dosáhl uznání svých klášterů. Posléze získal i kontrolu nade všemi náboženskými otázkami Číny. Roku 1242 však mongolští vládci přesunuli svou patronaci na buddhismus, a Kublajchán dokonce nařídil spálit většinu taoistických knih. Výjimku tvořili Tao-te-t'ing, knihy o medicíně a farmacii.

Dynastie Ming (1368–1644) a zejména mandžuská dynastie Čching (1644–1911) usilovaly o udržení všech náboženských hnutí pod kontrolou. Právě ta v sobě totiž vždy potenciálně obsahovala nebezpečí revolty proti ústřední moci. Počet kněžstva a klášterů byl určován centrálním úřadem při císařském dvoře, který dohlížel na veškeré náboženské aktivity. Vláda se snažila omezit místní kultury a vznik nových sekt a soustředit náboženský život v několika přesně vymezených a snadno kontrolovatelných školách věrných císaři. Pro taoisty to znamenalo, že všechny skupiny a tradice se měly přiřadit k jedné ze dvou oficiálně uznávaných organizací – ke škole Nebeských mistrů nebo k asketické škole Završení pravdy. Čínští vládci se zároveň snažili standardizovat místní kultury a rozmanitá místní božstva byla cíleně nahrazována oficiálně schváleným a unifikovaným taoistickým panteonem. Úsilí o sjednocení náboženské praxe vedlo také ke sponzorování publikace Taoistického kánonu v roce 1445 i k zakládání některých nových náboženských středisek.

Jednotlivé tendence vyústily do doktríny o „spojení tří učeních v jedno“ (*san tiao che i*), tj. konfucianství, buddhismu a taoismu. Během posledních dvou dynastií se synkretismus stal převládající formou náboženského myšlení, v němž se taoistické praktiky vnitřní alchymie spojovaly s metodami čchanové meditace a s etickými ideály konfucianství.

Tendence dostat náboženství pod státní dozor a s ní související postupná marginalizace taoistického kněžstva měla svůj protipól v rozmachu laických aktivit, soustředěných kolem samostatně spravovaných místních chrámů, jimž se právě díky laické správě dařilo vyhnout se státnímu dozoru nad náboženstvím. V tomto prostředí se postupně rozvíjely nové, lidovější formy taoismu. Za dynastie Ming a Čching vznikaly místní komunity věřících, kteří vstupovali do přímého kontaktu s bohy skrze automatickou řeč nebo „písmo duchů“. Při něm médium ve stavu transu psalo do písku texty diktované bohy. Tímto způsobem byly získávány předpisy k založení a organizaci sekt a kultů, návody, jak dosáhnout nesmrtelnosti, zázračné metody bojových umění a vnitřní alchymie. Tak také vznikaly tzv. „drahocenné svitky“ (*pao-*

Čchiou Čchang-čchun 邱長春

juan-čchi 元氣

pao 寶

pao-tüan 寶卷

san tiao che i 三教合一

šan-šu 善書

ting 經

tüan) popisující život a skutky některých božstev a způsoby jejich uctívání. Mezi zjevenými texty byly dále důležité tzv. „knihy o dobru“ (*šan-šu*), tj. příběhy o karmických důsledcích dobrých a špatných skutků. Tyto texty v sobě propojují taoistickou víru v prodloužení života a nesmrtnost s konfuciánskou moralitou a buddhistickou představou karmy. Nové náboženské skupiny se ocitaly mimo dosah císařské kontroly i mimo dohled oficiálního kněžstva a nabízely alternativu k institucionalizovanému náboženství.

Společné rysy různých taoistických škol

Taoismus představuje kumulativní tradici, která v průběhu více než dvou tisíc let neustále vstřebávala heterogenní prvky, proměňovala se a obnovovala, aniž by pozbyla svou koherenci a identitu. Níže se pokusíme přiblížit několik základních aspektů taoistického myšlení a náboženské praxe.

Posvátné texty

Taoistické posvátné spisy se označují slovem *ting* (původně „osnova“) – stejně jako konfuciánský kánon či buddhistické sůtry. Posvátný text se v taoistickém pojetí nicméně výrazně liší od svých konfuciánských nebo buddhistických protějšků. Je nejen zapsaným výkladem náboženské doktríny, ale samotná grafická konfigurace textu a popsáný předmět jako takový (bronzové, nefritové nebo bambusové destičky, hedvábí nebo papír) mají posvátnou moc. Jejich funkce je obdobná pokladům nebo regáliím (*pao*) starověkých vládců, které byly důkazem nebeské vůle a legitimnosti spojení mezi císařem a Nebesy (Nebeského mandátu). Stejně jako císařské regálie, taoistická kniha opravňuje a uděluje posvátnou hodnost a moc svému legitimnímu vlastníkovi – adeptovi nebo knězi. Žije zde prastará tradice písma jako „zjevené“ pravé povahy světa, psaného textu jako nejčistšího projevu univerzálního řádu Tao.

Taoisté také rozpracovali podrobné „kosmogonie textů“. Podle tradice školy Vrcholné Čistoty posvátné texty *ting* vznikly kondenzací primordiálního dechu (*jüan-čchi*). Spontánně se zrodily z prázdna, existovaly ještě před rozdělením dechu a před počátkem bohů a světa. Poprvé se objevily v podobě neviditelných paprsků a postupně nabývaly zřetelnější obrysy, později byly zapsány nejvyššími božstvy v nebeském písmu nefritem na zlaté destičky a přechovávány v nebeských palácích nebo v hlubinách posvátných hor. Dostupné byly původně jen nejvyšším bohům, během myriád éř však byly postupně předávány obyvatelům nižších nebeských sfér. Teprve mnohem později se tyto zázračné texty dostávají mezi lidi, a to když se nebešťané rozhodnou zjevit určitý text povolánému jedinci a ten jej zapíše lidským písmem. Posvátné knihy mezi lidmi jsou proto pouze nedokonalým otiskem

nebeského prototypu, který zůstává ukryt i nadále na Nebesích. Nicméně skrze posvátné texty je adept spojen s prapočátkem světa a podobně jako kdysi byly předávány od boha k bohu, jsou po příchodu na zem tyto texty předávány od mistra k žáku. Adept může krok za krokem sledovat zpět řetězec předávání, až pochopí prapůvodní podstatu veškerenstva.

Každý taoistický text (*wen*) je konkrétní historickou manifestací věčných posvátných vzorů (*wen*) Tao, které utvářejí kosmos. Proto je každý jednotlivý spis nazírán jako součást jediné, celkově nepostižitelné pravdy, krystalizované v lidském písmu (také *wen*), které navzdory své nedokonalosti ukazuje k nepostižitelné skutečnosti, jež se rozkládá za ním. Proto je plně oprávněná existence nespočetných textů různých škol bez ohledu na rozdíly v jejich výpovědi. V praxi to znamenalo, že každá nová textová tradice uznávala předcházející školy, ale zároveň utvrzovala svou nadřazenost tvrzením, že zjevení, na němž se zakládá její učení, pocházejí z vyšších nebes (tj. jsou původnější), a tudíž jsou přesnějším přepisem nebeských prototypů.

Mezi ranými taoistickými spisy převládají registry božstev (*lu*, viz níže), magické formule, diagramy a kodexy rituálů (*kche-i*), které zaručují přístup do světa Tao a povýšení v duchovní hierarchii jak zde na zemi, tak i po smrti. Jejich posvátný náboj, který umožňuje komunikaci s bohy, je důležitější než vlastní obsah. V některých školách pouhá recitace nebo dokonce samotné vlastnictví textu dostačuje, aby člověk získal nesmrtelnost. Tyto knihy mají hodnotu smlouvy mezi člověkem a bohy – na jedné straně se lidé zavazují, že budou knihu uctívat, řídit se jejím učením a předpisy, a nepředávat je nerozvážně, na druhé straně tím, že božstva knihu dobrovolně dávají člověku, zaručují se, že mu odpoví, a ochrání ho. Každý text má svá božstva, která ochraňují jeho majitele. Ta mohou být přivolána během rituálu, konzultována ohledně budoucnosti, ale rovněž přísně potrestají každé zneužití posvátného textu.

„Talismany“ a „mapy“

V lidském světě se také vyskytují původní konfigurace nebeského písma – jsou to tzv. *fu*, obvykle, i když nepřesně, překládané jako talismany. Původní význam slova *fu* je destička stvrzující smlouvu. Takové destičky s krátkými nápisy se užívaly ve starověku jako garance při uzavření smlouvy. Destička se rozlomila na dvě části, z nichž každou dostala jedna smluvní strana. Císař byl v takovém smluvním spojení na jedné straně se svými vazaly, a na straně druhé s nebem, od kterého dostal Nebeský mandát.

Fu taoistů jsou také dřevěné nebo kovové destičky, případně proužky papíru. Na nich jsou napsané magické znaky a symboly (často je psal mistr v transu), čitelné jen pro zasvěcené. Za různých okolností vystupovaly jako přímé ztělesnění kosmických energií, jako reprezentace určitého božstva,

Současný magický talisman, jenž má zaručit štěstí v novém roce. Příloha kalendáře pro lunární rok. Taiwan, 2005.



čen-sing 真形

fu 符

kche-i 科儀

lu 籙

tchu 圖

wen 文

Jüan-s' tchien-cun 元始天尊

Jü-čching 玉清

Jü-čuang 玉皇

Kchun-lun 崑崙

San-čching 三清

san kuan 三官

san kuang 三光

Si-wang-mu 西王母

šang-čching 上清

Tchaj-i 太一

Tchaj-šang Lao-tün 太上老君

Tchaj-šan 泰山

Tchaj-čching 太清

cang 藏

Čung-li Čchüan 鐘離權

Kuan Jü 關羽

Kuan-kung 關公

Kuan-ti 關帝

pa sien 八仙

S'-ming 司命

sien 仙, 僊

nebo jako jeho příkaz, před kterým se duchové a démoni chvějí hrůzou. Pro taoisty je talisman *fu* důkazem smlouvy mezi člověkem a bohy, svému držiteli poskytuje posvátnou moc a zajišťují komunikaci s nadpřirozenem. Jako garance smlouvy zaručují účinnost rituálů a potvrzují platnost rozkazů duchům a petici adresovaných božstvům, jako ztělesnění primordiálního dechu mají *fu* léčitelskou a ochrannou sílu.

Poněkud odlišné jsou magické mapy *tchu*, které zjevují pravou formu (*čen-sing*) posvátných hor, nebeských a záhrobních oblastí, hvězd, ale i lidského těla. Jedná se o pomůcky pro mystickou orientaci, které během meditace vedou adepta labyrintem cest a průchodů rozkládajících se za viditelným světem. Tyto mapy explicitně vyjadřují prvenství posvátného vzorce před hmatatelným světem – prvopočáteční *čchi* totiž nejdříve krystalizuje do schématického obrazce „mapy“, a až následně nabývá hmotnost a utváří viditelné fyzické konfigurace tohoto světa.

Taoistický panteon

Taoistický panteon je velice rozsáhlý. V průběhu staletí se neustále rozrůstal a měnil svoje osazenstvo – každá tradice, každé nové zjevení přidávalo svá vlastní božstva vedle božstev starších. V závislosti na škole, době a na podpoře ze strany císaře božstva buď hierarchicky postupovala, nebo naopak ztrácela na významu. Inovace náboženského taoismu spočívá ve víře v božskou autoritu, která je vyšší než autorita původních přírodních božstev a duchů předků. Touto nejvyšší autoritou je Tao, které se již v polovině druhého století stalo liturgicky uctívaným božstvím, byť taoisté trvají na jeho neosobním charakteru.

V taoismu chybí představa absolutně transcendentního a všemohoucího boha, stvořitele, který by stál nade vším a řídil by svět. Principy, jimiž se řídí koloběh kosmu, jsou neosobní. Protože kosmos je chápán jako homeostatický, dokonale sebe-regulující organismus, nespočetná božstva taoistického panteonu ve skutečnosti nad ničím nevládnou, jsou pouze „ministry“ a „správci kanceláří“ pro různé aspekty bytí, kteří odpovídají za harmonické fungování jevů ve své kompetenci – např. vítr a počasí, střídání ročních dob, zdraví, blahobyt, klid v rodině atd. Jména těchto božstev jsou jako tituly úředníků, kteří mohou být z funkce odvoláni. Taoistický panteon je pak jakousi nadpozemskou byrokracií, která je zrcadlovým odrazem byrokratické správy čínského císařství s pevnou hierarchií úřednických ranků a titulů.

Nebeský panteon zahrnuje božstva, které jsou ztělesněním abstraktních koncepcí nebo hypostaze přírodních sil – hvězdná božstva (především bozi tří světél, *san-kuang*, pěti planet a Velkého vozu), božstva světových stran, časových úseků roku, reinterpretovaná stará přírodní božstva jako božstva větru, hromu, blesku a deště, pěti posvátných hor atd. Ve skutečnosti jsou všechna

tato nespočetná božstva emanacemi jediného Tao, pokaždé jiným jeho aspektem. Jejich množství představuje postupnou diferenciaci prvopočáteční Jednoty (*Tchaj-i*) do mnohosti světa. Na rozdíl od božstev lidových kultů, hlavní taoistická božstva, s výjimkou Lao-c'a, nikdy nebyla lidmi, nýbrž spontánně povstala transformací primordiálního dechu na počátku veškerenstva.

Již v pátém století se ustálila svrchována triáda nejvyšších kosmických bohů zvaných Tři Čistoty (*San-čching*). Ti vystřídali na nejvyšším postu Tři hodnostáře (*San-kuan*), které nejvýše ctěla škola Nebeských mistrů. První a nejvyšší Čistota je Ctihodný nebeštan Prvotního počátku (*Jüan-š' tchien-cun*), prvopočátek nebe - nejčistší a nejnesnadněji dosažitelná manifestace počátečního dechu čchi. Za ním následuje Nejvyšší pán Tao (*Tchaj-šang Tao-tün*), prvopočátek země, který je prostředníkem mezi Ctihodným nebeštanem Prvotního počátku a nižšími božstvy, a předává jim učení a posvátné texty. Třetím je Nejvyšší pán Lao (*Tchaj-šang Lao-tün*), tj. zbožštěný Lao-c', prvopočátek lidí, jenž je prostředníkem mezi lidstvem a prvními dvěma hypostázemi Tao, které jsou lidem bezprostředně nedosažitelné. I když se tituly a totožnost jednotlivých Čistot v jednotlivých tradicích liší, tato svrchovaná triáda se stala standardní formou, ve které je Tao uctíváno. Trojice hlavních božstev dlí v třech nejvyšších nebesích – v Nebi Nefritové Čistoty (*Jü-čching*), Nebi Vrcholné Čistoty (*Šang-čching*) a Nebi Nejvyšší Čistoty (*Tchaj-čching*).

Přesná podoba světa mrtvých se ustálila až v období mezi 10. a 14. stol. a představuje směs taoistických a buddhistických představ. Taoistické soudní dvory a archívy dobrých a špatných skutků se zde prolínají s buddhistickými pekly a reinkarnacemi duše. Indický bůh podsvětí Jama dostal čínský úřednický šat a spolu s taoistickým vládcem mrtvých – Králem hory Tchaj-šan – se stal jedním z deseti králů podsvětí.

Jako různé aspekty Tao byla reinterpretována a do taoistického panteonu zařazena také některá z archaických božstev. Zajímavou transformaci například prodělala Královna matka západu (*Si-wang-mu*). Z původně archaického zoomorfního božstva epidemií a smrti se již během dynastie Chan proměnila v krásnou bohyni, velitelku nesmrtelných, která sídlí v rajských zahradách na mýtické hoře Kchun-lun. V tradici školy Vrcholné čistoty se Si-wang-mu stává hlavním ženským božstvem, ztělesněním kosmického principu *jün*, ustupující co do důležitosti jenom Ctihodnému nebeštanovi prvotního počátku. Kontroluje hvězdy a duchy kosmu, předsedá shromážděním nesmrtelných a božstev, odpovídá za rity, nebeské audience a hostiny. Navíc spravuje posvátné nebeské texty a zajišťuje jejich správné opisování, předávání mezi bohy a zjevování na zemi.

Později kult Královny matky západu postupně upadal a částečně jej nahradil kult Nefritového císaře (*Jü-chuang*), jenž je dnes nejvíce uctívaným



Anonym, Taoistická božstva ze sféry země. Malba sytými barvami na hedvábí. Obraz z většího cyklu rituálních maleb. Dynastie Čching (18.–19. stol.), 217×82 cm. Na svitku je zobrazen průvod božstev v mracích. Dva služebníci nesou praporečky s tituly bohů. Nahoře stojí dva vládcové říše zemřelých a démonů, pod nimi je skupina devíti božstev země, která určují lidský osud a mohou dosáhnout odpuštění pro zemřelé a snížení jejich trestů. V dolní části jsou božstva pěti prvků, z nichž každý nese na míse svůj atribut: slitky zlata (kov), strom (dřevo), konvice s vodou (voda), dvojitou ohnivou tykev (oheň) a tzv. jezerní kámen (země).



Anonym, Soud v Sedmém pekle u boha hory Tchaj-šan. Malba sytými barvami na plátně, 19. století, 180×90 cm. Bůh hory Tchaj-šan, zde jako jeden z deseti králů podsvětí, soudí duše zemřelých. Scéna je inspirována pozemskou soudní síní, před soudcem klečí oběť zločinu a proti ní vrah. Duše zavražděného předkládá soudci svou žalobu. Ke zločinci již přibíhá démon a dychtivě po něm vztahuje ruce. Civilní úředník přináší svitek s osobním spisem obviněného, naproti je vidět hrozivého soudního zřízence. Ve spodní části jsou zobra

taoistickým božstvem. Nefritový císař byl původně pouze vedoucím osobního oddělení v úřadu Ctihodného nebesčana prvotního počátku a jeho úkolem bylo vést registry bohů a nesmrtelných. Jeho kult se rozšířil až během sungské dynastie, postupně se z něho stala hlava nebeské administrativy, vrchní správce všech nebeských a pozemských záležitostí.

Zejména za vlády dynastií Ming a Čching se do panteonu kosmických božstev průběžně dostávalo stále více nižších božstev původem z lidových lokálních kultů. Od nebeských bohů se liší tím, že kdysi bývali lidmi, a mají svůj legendární příběh. Například Kuan-ti (též Kuan-kung), božstvo válečného umění a patron obchodníků, má svůj předobraz v historickém generálu Kuan Jüem ze začátku 3. století n. l. Lidé velebili jeho věrnost a odvahu a počínaje 7. stoletím byl Kuan Jü uctíván v lokálních kultech jako ochranné božstvo a vymítač démonů. V 16. století byl zařazen do taoistického panteonu a stál se dokonce jedním z ochránců dynastie Čching (viz obr. na str.).

Významné místo mezi božstvy zaujímá početná skupina nesmrtelných (*sien*), kteří kdysi byli také lidmi, ale díky osobnímu úsilí vystoupili nad pozemský svět ještě během svého života. Jsou to dokonalé bytosti, které setrvávají ve stavu čistoty, volnosti a blaženosti. Na rozdíl od ostatních bohů nejsou nesmrtelní většinou začleněni do systému nebeské byrokracie, ale vystupují jako excentrici – tuláci či poustevníci –, objevují se v převlečení za pobudy a opilce, šprýmaře či odpudivé žebráky. Jsou doma jak na nebesích, tak i na zemi a mají zázračné schopnosti: během několika vteřin dokáží překonat obrovské vzdálenosti, mohou být přítomni na několik místech zároveň, dokáží, aniž by se hnuli z místa, nazírat všech osm konců světa, procházejí řekami, aniž by se namočili, a ohněm, aniž by se spálili, podle libosti mění svůj vzhled nebo předměty v jiné, volně činí svá těla neviditelnými a naopak. Nesmrtelní často uplatňují svoje magické schopnosti, aby tropili různé žerty a nevyhýbají se ani divokým kouskům. Podivínští nesmrtelní tak tvoří protipól všezahrnující hierarchii, relativizují institucionalizované posvátno, zlehčují posedlost úředními hodnostmi a význam postavení jak v pozemském, tak i v nebeském světě. Od doby dynastie Sung se mezi nimi těšila mimořádné popularitě skupina Osmi nesmrtelných (*pa sien*), která se stala oblíbeným námětem ve výtvarném umění.

Mezi nejdůležitější úkoly nebeské administrativy patří udržování a aktualizace knih života a smrti a periodické inspekce lidského chování. Správce osudu (*S'-ming*) za každý přestupek ubírá člověku určitý počet dní z délky života, která mu byla přidělena ve chvíli početí, a tento údaj zapíše do svých knih. Představa výkonné centralizované administrativy, která kontroluje lidské skutky a určuje osud jak v pozemském, tak i záhrobním světě, se zdá poskytovat člověku málo útěchy. Ve skutečnosti tento systém funguje velice „lidským“ způsobem, analogicky byrokratickému aparátu tohoto světa. Zá-

robní úředníky lze obměkčit nebo podplatit, aby zápisy o jedinci vylepšili, a odvrátili tak od něho neštěstí, či odložili smrt. V lidové tradici se také hovoří o omylech ve vedení zápisů, které měly za následek předčasné předvolání člověka záhrobními úředníky. Chyba mohla být napravena odvoláním se k posmrtnému soudu nebo přímo obžalobou odpovědných úředníků. Navíc pomocí talismanů a elixírů adept mohl božstva oklamat – např. ve chvíli smrti nahradit své tělo jiným předmětem, který proměnil do své podoby.

Nebeský panteon je analogií státní správy, zároveň se však odráží i v lidském těle. Protože lidské tělo je chápáno jako dokonalý obraz kosmu i státu, taoistická božstva sídlí ve skutečnosti na dvou úrovních – na nebesích a v těle adepta. Představa o složení vnitřního „tělesného“ panteonu není jednotná a mění se text od textu – liší se co do počtu, titulů a vzhledu božstev, místa a jména jejich paláců, počtu jejich podřízených. Kromě „fyzilogických“ božstev, která spravují určitou tělesnou funkci (božstva patera orgánů *cang*, nosu, uší, jazyku, vlasů atd.), jsou v těle přítomni i inkarnace kosmických principů a sil. V těle se nachází skupina pěti duchů (*wu šen*), kteří představují systém pěti prvků a pěti světových směrů, soustředěných v těle. Tato božstva odpovídají za knihy života a smrti přechovávané na nebesích, v nichž je zapsán počet let, přidělených každému jednotlivci. Mezi nimi jsou i Bůh Nejvyšší jednoty (*Tchaj-i*) se sídlem v mozku, Správce osudu (*S'-ming*) se sídlem v srdci a Pán Tao (*Tao-tiün*) v tzv. spodním rumělkovém poli (v podbřišku). V těle jsou přítomna i božstva počátku světa, hypostaze třech prvopočátečních dechů *san-juän*, ze kterých povstal svět a posvátné texty atd., podobně jako bohové ztělesňující esenci slunce a měsíce, Královna matka západu a její partner Kníže východu, ba dokonce i Lao-c', nazývaný Lao-c' Tajemné jednoty (*Süan-i Lao-c'*).

V těle jsou zároveň přítomna i ztělesnění chtonických sil působících rozklad a smrt – jsou to tzv. tři červi (*san-čchung*) neboli tři mrtvoly (*san š'*), kteří sídlí ve třech rumělkových polích, *tan-tchien* (v mozku, v oblasti srdce a v podbřišku). Tato božstva se snaží co nejrychleji přivést člověka ke smrti, a získat tím volnost pohybu. Proto úzkostlivě sledují veškeré jeho přestupky a v určitých dnech vystupují na nebesa, aby o nich podávali zprávu Správci osudu.

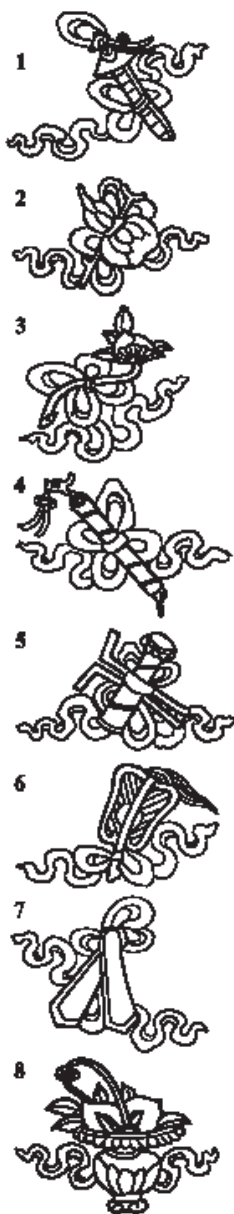
Vnitřní božstva jsou stejné podstaty jako jejich nebeské protějšky, nicméně jsou přirozeně člověku mnohem bližší, jsou doslova v jeho dosahu a adept s nimi může navazovat bezprostřední kontakt: může je spatřit vnitřním zrakem, rozmlouvat s nimi, tázat se jich. Proto by adept taoistického učení měl dokonale znát vnitřní krajinu svého těla, včetně jmen a vzhledu božstev a titulů, jimiž se k nim může obracet. Velkou část taoistických spisů tvoří podrobné popisy topografie a paláců v různých částech těla a jejich božských obyvatel, které slouží jako příručky pro vizualizaci.

- kao-kung** 高功
- lu** 籙
- san čchung** 三蟲
- san š'** 三尸
- Süan-i Lao-c'** 玄一老子
- tan-tchien** 丹田
- tao-š'** 道士
- Tao-tün** 道君
- Tchaj-i** 太一
- tiao** 醜
- wu šan** 五神

Čung-li Čchüan, jeden z Osmi nesmrtelných, na bájném čchinovi. Porcelán se smetanově bílou polevou, dílny Te-chua. Dynastie Ming (16. století).



Kněží a obřady



Atributy taoistických Osmi nesmrtelných. 1. Lü Tung-pinův meč, 2. Li Tchie-kuajova tykev a berla, 3. Lotos, který drží v ruce Che Sien-ku, 4. Chan Sien-c'ova flétna, 5. Bambusový tubus a hůlky Čang Kuo-laovy, 6. Čung-li Čhüanův vějíř, 7. Cchao Kuo-tiouovy kastaněty, 8. Květinový koš Lan Cchaj-cheův.

Taoistický kněz (*tao-š'*) nekáže ani nevykládá doktrínu. Je především mistrem liturgie, jehož úkolem je provádět obřady. Jeho rank v náboženské hierarchii určuje především stupeň iniciace v liturgii příslušné tradice. Během ordinace kněz získává posvátné tituly, božské zmocnění vlastnit určité texty a vykonávat s nimi spojené obřady, a především přístup k magické moci. Při ordinaci je mu přidělován určitý počet nebeských „vojevůdců a úředníků“, jejichž jména jsou zapsána do registru (*lu*), který pak kněz vždy nosí s sebou. Podoba takového registru je odvozena od starověkých seznamů vazalů panovníka. V taoismu je to soupis božstev, které kněz může přivolat a kterým může přikazovat. Většinou se jedná o různé bohy a duchy nebe i země a ochránce posvátných textů. V některých tradicích (zejména ve škole Posvátných klenotů) zahrnuje soupis také božstva sídlící v těle kněze – v jeho mozku, srdci, vlasech, kůži, očích, plicích, játrech atd. Čím delší je takový seznam, tím větší moc a vyšší postavení má kněz a tím působivější jsou obřady, které vykonává.

Ústřední místo v taoistické liturgii zauímají velké obřady zvané *tiao*, které se konají za účelem periodického obnovování jednoty komunity a jejího spojení s božstvy, a tím přispívají k všeobecnému blahobytu a prosperitě. Existují obřady *tiao* k vysvěcení chrámu, za mír a odvracení přírodních katastrof a epidemií atd.

Druhým základním typem jsou obřady zaměřené na mrtvé. Mají za úkol osvobodit zemřelého z podzemního vězení, převést ho do nebeského světa a otevřít mu cestu do nebeské hierarchie. Taoismus totiž připouští možnost spásy zemřelých. V nejstarším čínském náboženství se lidé pouze snažili udržet duše zemřelých v bezpečné vzdálenosti od světa živých. Taoismus však umožňuje zemřelým, aby se začlenili do byrokracie záhrobí, a dokonce postupovali v její hierarchii.

Zásadní inovace, která odlišuje raný taoistický rituál od lidových kultů, je převzetí „administrativních“ metod pro styk s bohy. Taoističtí kněží komunikují s nadpozemskou hierarchií nikoli skrze obřady doprovázené obětí (jak je to obvykle v lidovém náboženství), nýbrž skrze písemnou korespondenci, která je vedena v souladu s množstvím byrokratických předpisů. Podobně jako v úředním styku v tradiční Číně, také veškerá prohlášení, nařízení i žádosti během obřadů předkládané bohům, jsou psány klasickou čínštinou a dodržují předepsané formy. Během obřadu texty hlasitě předčítali pomocníci kněze. V klasickém jazyce se také kněz během obřadu obracel k bohům v přímé komunikaci.

Taoistické obřady jsou koncipovány jako audience u nebeského dvora. Kněz vystupuje extaticko-meditační cestou na Nebesa a předává psané peti-

ce své obce odpovídajícím božským úřadům. Kněz má úlohu posvátného prostředníka – na jedné straně je mluvčím své komunity, na straně druhé je nebeským poslem a přináší odpovědi od božstev. Božstva se rozlišují do dvou skupin: božstva, jimž kněz přikazuje, a ta, před nimiž se musí sklonit. Kněz ovládá pomocná božstva, ta, která dostal pod svou moc při ordinaci, těm může přikázat, aby doručila jeho žádosti a zprostředkovala mu přístup k nejvyšším nebešťanům. Nad velkými nebeskými božstvy, k nimž se obrací uctivě s peticemi, podobně jako ministr k císařovi, však moc nemá.

Na viditelné úrovni obřad provádějí pomocníci taoistického kněze, kteří předčítají posvátné texty, provádějí rituální kroky a pohyby, znázorňují etapy vystupování na nebesa. Kněz, tzv. *kao-kung*, pomocí meditace zvnitřňuje rituál v sobě, a potom externalizuje božstva svého těla, a posílá je jako posly do nebe. Skrze něj pak nastává rituální spojení s Tao.

V souladu s byrokratickým systémem taoistické obřady končí udělováním zásluh a povýšení jak božských, tak i lidských účastníků obřadu.

čchi 氣
chuan t'ing pa nao 選精補腦
chun 魂
ling-č' 靈芝
pcho 魄
pi čchi 閉氣
san čchung 三蟲
sien 仙, 僊
sing čchi 行氣
tchaj-si 胎息
tchu-na 吐納
tuan ku 斷穀
ting 精

Individuální cesta – hledání nesmrtnosti

Taoismus bývá také označován jako „náboženství nesmrtnosti“. Dosažení nesmrtnosti sien, uskutečnitelné během pozemského života, bylo nejvyšší metou taoistických adeptů. Nesmrtnost je zde stavem bytí, ve kterém setrvávají nejenom duchovní složky člověka, ale i jeho fyzické tělo, jež však bylo pročištěno a sublimováno pomocí různých metod.

Ve staré Číně neexistovala dichotomie duše a těla – duše a tělo byly spíše chápány jako různé aspekty jediného dechu *čchi* v různé míře jeho kondenzace. Kromě toho měl člověk nikoli jednu, ale více duchovních složek, rozdělených do dvou skupin – obvykle tři vyšší duše *chun* a sedm nižších duší *pcho*, které se po smrti rozprchly. Pohromadě je drželo právě fyzické tělo, a vytvářelo tak i individuální jednotu každé lidské osobnosti, podobně jako nit spojující korálky. Proto jenom uchováním celého konglomerátu *čchi* by bylo možné dosáhnout oné nesmrtnosti, jež je živým pokračováním osobnosti, která se smrtí nerozpadla do několika samostatných fragmentů.

Termín *sien* se ve skutečnosti vztahuje na různé kategorie bytostí – od tzv. pozemských nesmrtných, kteří věčně žijí v ústraní hor, až po nebeské nesmrtné přebývající mimo tento svět. Společné je jim to, že z lidského stavu vstoupili do éteričtější a subtilnější formy existence, jež je blíže podstatě Tao. V tomto pojetí neexistuje přísná hranice mezi nesmrtným a obyčejným smrtelníkem. V chápání veškerenstva jako jednotného kontinua různých forem *čchi* – od věcí neobdařených smysly, přes člověka až po nejvyšší božstva – jsou nesmrtní pouze bytostmi, které postoupily na vyšší příčku forem existence, než kde se nacházejí obyčejní lidé.

Práce s dechem

Úsilí o kultivaci a přeměnu smrtelného těla se zaměřovalo na to, jak tělo maximálně „pročistit“ a „odlehčit“ a jak zamezit fyzickému rozkladu způsobenému nemocemi a smrtí. Pro tyto postupy neexistoval jednotný návod. U různých autorů nalézáme popisy různých technik. Společná je jim práce s čchi v různých formách – buď pročistování a cirkulace vlastního čchi, nebo pohlcování čistého čchi určitých rostlinných a minerálních substancí.

Velice důležitá byla dechová cvičení označována jako „cirkulace dechu“ (*sing čchi*), „vyučování a přijímání“ (*tchu-na*) nebo „zárodečné dýchání“ (*tchaj-si*). Východiskem tu je přesvědčení, že přirozené procesy, jež ústí ve smrti, jsou založeny na ztrátě pravého čchi. Je proto nutno, aby se člověk navrátil k prapůvodnímu dechu čchi a aby se naučil, jak nechat čchi cirkulovat uvnitř těla, a zabránit tak jeho ztrátě. Cílem cvičení je návrat ke způsobu, kterým dýchá embryo v děloze. Adepti měli ovládat vdech a výdech, aby byl co možná nejtišší, a především držet dech „zavřený“ (*pi čchi*) po co nejdelší dobu, a tím v těle způsobit jeho předpokládané zhuštění a intenzifikaci.

Modifikace a pohlcování čchi se dále mohla uskutečňovat speciálními sexuálními praktikami. Spermatická esence *ting* byla totiž chápána jako viditelný aspekt dechu čchi. Cílem tedy mělo být udržet co největší množství esence *ting* v těle a posílit a koncentrovat ji pomocí „cirkulace“. Skrze vizualizaci byla tato cirkulace usměrňována tak, aby proudila podél páteře do hlavy. Tato metoda je známa jako „obracení esence k vyživování mozku“ (*chuan t'ing pu nao*).

Speciální diety, elixíry, vnitřní alchymie

Kromě pročistění a posílení vlastního *čchi* byla důležitá také absorpce čistého, koncentrovaného čchi vnějších věcí (jevů) – především rostlin a minerálů. Zde hrály roli různé diety, především povinnost vystříhat se obilnin (*tuan-ku*), které jsou spjaty s představou chtonických sil sídlících uvnitř těla a působících rozklad a smrt. Tři červi (*san čchung*), kteří udávají lidské přestupky na Nebesích, se totiž živí obilninami, a proto když člověk obilniny nepožívá, oslabí červy uvnitř svého těla natolik, že je pak lze snadno odstranit pomocí speciálního léku.

Dieta odmítající obilniny má v taoismu ještě jedno zdůvodnění. Podle starých čínských podání počátek civilizace, který je v taoismu zároveň chápán jako počátek degenerace lidské přirozenosti, je spojen se vznikem zemědělství, a tudíž s požíváním obilí. Když člověk tuto potravu odmítne, vědomě se navrácí do přirozeného prapůvodního řádu, z něhož se kdysi vyčlenil. Obilí je pak nahrazováno divoce rostoucími bylinami, houbami a minerály, jejichž účinnost

je podložena kosmologicky nebo mytologicky. O mocných bylinách se věřilo, že jsou ztělesněním kosmické energie čchi a nejmocnějších esencí hvězd nebo hor. Za nejmocnější z hub se považovaly různé druhy magické houby *ling-č'*, o nichž se tvrdilo, že jsou produktem sublimace drahých kovů uvnitř země – především zlata a rumělky, a jako takové byly považovány za esence těchto kovů, tedy za jakési přírodní alchymistické produkty (vyobrazení rub *ling-č'* na dřevorytu z 18. stol. viz závěr kap. o tisku). Konečným ideálem bylo žít se pouze nejmocnější formou čchi – dechem a světlem, ranní rosou a slunečními paprsky.

Lidský organismus měl být tedy maximálně pročištěn a zároveň učiněn odolným vůči rozkladu. Tomu měla napomoci i absorpce různých minerálních přípravků, neboť pouze kovy a minerály, které nepodléhají zkáze, jsou schopné předat tělu svou trvanlivost a dodat mu dlouhověkost. Mezi nimi nejdůležitější byly zlato a rumělka. Zlato bylo chápáno jako završení pomalé cyklické evoluce kovů v lůně země, které již nepodléhá proměně a zkáze. V pojetí světa, kde normou kosmického dění jsou cykly proměny, nabývá neměnná dokonalost zlata zvláštní význam, neboť je důkazem možnosti vymanit se z cyklu zanikání.

Rumělka byla považována za vysoce koncentrovanou formu sluneční energie *jang*, jež dává život všem bytostem, a může zastavit každý rozklad. Navíc, ústřední postavení rumělky je spojeno s jejími chemickými vlastnostmi – nahříváním se totiž rozkládá na rtuť a síru. Na symbolické úrovni transmutace rumělky ve rtuť pomocí ohně odkrývá mystérium obrody života smrtí (spalování symbolizuje smrt) a je obrazem vlastního přechodu adepta do nesmrtnosti.

Za ještě mnohem účinnější než přírodní minerály a kovy se považovaly alchymisticky vyrobené elixíry nesmrtnosti, jež obsahují *čchi* svých výchozích minerálních ingrediencí v mnohem čistším a koncentrovanějším stavu. Možnost alchymických transformací teoreticky vychází z víry, že v přírodě minerály a kovy postupně zrají a proměňují se a že právě zlato jako přírodní elixír je konečným výsledkem této pomalé transmutace. Alchymista přirozený proces růstu pouze urychluje. Víra v možnost urychlení dějů se rozvíjí na podkladě učení o identitě mikrokosmu a makrokosmu. Alchymistova pec je zmenšenou podobou celého kosmu, ingredience zastupují základní prvky kosmu a jejich rozmístění v tyglíku odpovídá schematickému uspořádání pěti prvků. Samotná alchymistická transmutace měla symbolicky odpovídat kosmickým procesům a cyklům. Redukce kosmického prostoru komprimuje i časový rozměr – jde o jakousi intenzifikaci času. Procesy, které v přírodě potřebují milióny let, v tyglíku proběhnou za měsíc nebo rok. Opakované transformace dodávají elixíru větší účinnost a na konci se tento proces stává nenávratným – tzn. že elixír již není podřízen cyklickým kosmickým proměnám, které mu daly vzniknout. Ovládnutí času zároveň znamená,

že alchymista je schopen čas nejenom urychlovat, ale i měnit směr jeho proudu, obrátit stupně kosmogenezu a vrátit se do prvopočáteční jednoty. Tyto dva komplementární proudy – urychlování času a dosažení jeho konce (alchymické zlato) nebo návrat k jeho počátkům, jsou v rámci cyklického dění vlastně jedno a totéž. V každém případě je čas transcendován a alchymista vchází do bezčasovosti nebo nesmrtelnosti.

V průběhu historického vývoje čínské alchymie konkrétní výsledek alchymického díla – elixír nesmrtelnosti, jako by ztrácel svou důležitost, a některé tradice kladou důraz na kontemplaci a pochopení kosmologických procesů, které v tyglíku probíhají. Extatickou kontemplací zde má být dosaženo mystického poznání fungování Tao – a obsáhnout Tao myslí znamenalo s ním splynout. V souvislosti s tím od doby dynastie Sung byla vnější, laboratorní alchymie nahrazena alchymíí vnitřní (nej-tan), ve které se procesy transmutace odehrávali v samotném těle adepta. Sungské texty, na kterých se vnitřní alchymie zakládala, byly připisovány dvěma nesmrtelným ze skupiny Osmi Nesmrtelných, a to Čung-li Čchüanovi a Lü Tung-pinovi, kteří jsou spojováni se vznikem školy Dokonání pravdy. Složitým propojením alchymistické terminologie, trigramů Knihy proměn, *jin-jangové* kosmologie a číselné symboliky, byly alchymistické ingredience, užívané aparatury a procesy identifikovány se základními životními prvky organismu – s dechem *čchi*, esencí *ťing* a duchem *šen*. Cílem bylo opakovanými transmutacemi *šen*, *ťing* a *čchi* „nastoupit zpáteční cestu času“ a navrátit se k pramenu bytí, vytvořit v sobě nesmrtelný zárodek, který se po deseti měsících symbolického těhotenství zrodí jako pozemský nesmrtelný.

Shrnutí

Je třeba podotknout, že výše zmíněné techniky dosahování nesmrtelnosti (s výjimkou vnitřní alchymie) jako jsou dechová, gymnastická a sexuální cvičení, změna stravy, dokonce i alchymie, mají svoje kořeny ve starověku, a byly praktikovány ještě před vznikem taoistického učení. Avšak v taoismu byly tyto starobylé metody začleněny do uceleného kosmologického schématu založeném na Tao a nabyly nového rozměru. Na rozdíl od tradičního léčitelství a „pěstování života“, cílem taoistů není pouze dosažení zdraví a dlouhého života, nýbrž vzájemnou součinností se silami kosmu transformovat lidskou osobnost do kosmické entity, jež se sjednocuje s prvopočátečním Tao.

Na velice specifické práci s čchi jsou založeny meditační techniky, které byly pro dosažení nesmrtelnosti nezbytné. V taoistické meditaci je čchi vizualizováno v podobě božstev sídlících v těle adepta nebo jako astrální výživa těchto božstev. Nespočetná božstva lidského organismu nejsou totiž se svým obydlím neodmyslitelně spjata – mohou podle libosti z těla vycházet a znovu

do něj vcházet. Jsou-li duchové přítomni v těle, zajišťují harmonické fungování veškerého organismu, zdraví a dlouhý život. Cílem meditace je zajistit a posílit jejich přítomnost. Obecný termín pro taoistickou meditaci je *šou*, což doslova znamená „udržovat“, „držet pevně“. Udržování božstev se dosahuje jejich vizualizací, tzv. *cchun*, kterou jsou božstva „fixována“ v myslí tak, aby se stala jasně viditelnými. Taoistická vizualizace není pouze vytvoření mentálního obrazu, ale skutečné zpřítomnění těchto božstev. Adept s nimi může rozmlouvat, a dokonce i na krátkou dobu vystoupit společně s nimi do nebeských sfér. Nezbytné pro to je, aby adept byl dokonale obeznámen s podobou toho kterého božstva, včetně jeho oděvu, atributů a titulů tak, aby ho mohl konkrétně zpřítomnit během meditace a jeho skutečnou přítomnost s jistotou poznat. Proto jsou v textech až zarážející podrobnosti popisu vnější podoby a atributů jednotlivých božstev. Texty slibují, že pokud adept dokáže božstva vidět, bude žít věčně a stane se nesmrtelným; a dokud jsou božstva přítomna ve svém obydlí (tj. v těle adepta), bude nezníčitelným.

Ústředním tématem meditace je dosažení jednoty – tzv. *šou i*, „udržování jednoty“ nebo *pao i*, „objímání jednoty“. Tyto výrazy původně pocházejí z Tao-te-ťingu a z knihy Mistra Čuanga. Vnitřní duchové se mohou sjednotit nejenom se svým příbytkem, ale i se svými nebeskými protějšky. V textech se neustále opakuje, že vnitřek a vnějšek se mají jeden druhému zjevit, že to, co je nahoře a to, co je dole, se musí prolnout, že sto duchů se má spojit a dosáhnout jednoty. Cílené „objímání jednoty“ znamená navíc dosažení počátečního kosmického stavu nerozluštěné jednotnosti. Mnoho meditací spočívá v zpřítomnění božstev tak, aby mohla být znovu spolu s adeptem reabsorbována zpět do primordiální jednoty. Tato cvičení zahrnují dvojí pohyb – postupný sestup z jednoho do mnohosti podle kosmogonických stupňů a návrat k novému splynutí v jednotě. Jak jsme výše podotkli, taoistický panteon odpovídá kosmologickým fázím. V meditaci jde o jakési obrácení kosmologie - z mnohosti tělesných duchů se přechází k sestavě 24 bohů, která odpovídá 24 kosmickým dechům, z nich pak k patero bohům (hypostaze pěti prvků a směrů), potom k trojici v rumělkových polí (původní triáda prvopočátečních dechů), a konečně k Jednomu (*Ti-tiin*, Císařský pán, který sídlí v mozku), jenž je na počátku univerza. Všechna tato božstva se neustále proměňují, přecházejí jedno v druhé, splývají a znova se rozdělují, transformují se do dechu a světla a znova se z nich formují.

Všechny výše popsané techniky dosažení nesmrtelnosti sdílejí společný cíl – regeneraci návratem k prapočátkům a k pravému čchi. Jakým způsobem se všechny tyto metody založené na práci s čchi slučují se všudypřítomným systémem nebeské administrace? Individuální zdokonalování těla s mechanicky vedenými seznamy délky života podle dobrých nebo špatných skutků? V taoistické praxi se „dechový“ a „byrokratický“ idiom prolínají. Ovládnutí

cchun 存

Lü Tung-pin 吕洞宾

nej-tan 内丹

pao i 抱一

šan 神

šou 守

šou i 守一

Ti-tün 帝君

umění nesmrtelnosti dodává adeptovi schopnost manipulovat nadpozemskou byrokracií. V jednom meditačním cvičení si má například adept vizualizovat výše zmíněných pět duchů, kteří odpovídají za registry života a smrti, v situaci, kdy předkládají tabulku s jeho jménem a místem narození Císařskému pánu, Ti-tünovi, který posléze slavnostně zapisuje jméno adepta do registru života. Účinnost mnoha alchymických elixírů spočívala v tom, že dokázaly vyhnat z těla tři červy, a tak se člověk zbavil svých „udavačů“, a vymanil se z kontroly Správce osudu. Jiné elixíry a talismany pomáhaly oklamat nebeskou administrativu. Když poslové přicházeli, aby přivolali adepta do zásvětí, on mohl nahradit svoje tělo předmětem, který proměnil do své podoby. Po změně svého jména a bydliště se dotyčný mohl těšit nekonečnému životu, protože jeho jméno již bylo odstraněno z nebeských knih živých.

Tato zdánlivá smrt, po které se v hrobu adepta namísto mrtvolky nacházely jenom jeho sandály, hůl nebo meč, je jeden ze způsobů dosažení nesmrtelnosti, známé jako „osvobození/oddělení od mrtvolky“ (*š' tie*). To byla metoda pro méně pokročilé adepty, kteří nedokázali učinit svoje tělo a kosti nesmrtelnými během svého života, a kteří „nemají dostatek dechu čchi, ale zato přebytek masa“. V mnoha případech proces zdokonalení, který byl adeptem na zemi začat, mohl být dokončen bohy podsvětí po jeho smrti, pokud by klíčové body těla (zejména patero orgánů) byly učiněny odolnými vůči rozkladu, a přechovávaly by plamínek života.

V určitých případech se dospělo k „osvobození od mrtvolky“ a nesmrtelnosti poněkud paradoxně rituální sebevraždou. K tomuto radikálnímu řešení se někteří adepty uchýlovali, pokud vnější podmínky nebyly příznivé jejich praktikám nebo jejich život byl v nebezpečí. Věřili, že se pak stanou nižšími nesmrtelnými žijícími v hloubi hor, kde budou mít možnost v klidu pokračovat v dalším sebezdokonalování.

Taoismus a lidové náboženství

Taoisté se již od počátku středověku snažili o vymezení své ortodoxie ne tolik v konfrontaci s buddhismem nebo konfucianismem, nýbrž především v protikladu s lidovým náboženstvím. Zde je třeba zdůraznit, že taoismus vznikl a rozvíjel se v úzkém kontaktu s extatickými lidovými kultury – to byl jakýsi „pohanský“ substrát, ze kterého taoismus vzházel, a od něhož se (marně) chtěl odpoutat. Konfrontace taoismu a lidového náboženství byla nejostřejší v rané škole Nebeských mistrů, kteří si kladli za cíl vybudovat utopickou, hermeticky uzavřenou společnost. Ve starších taoistických spisech se tedy setkáváme nikoli s kritikou buddhismu nebo konfucianismu, ale právě s kritikou lidových neorganizovaných kultů, pro něž jsou příznačné nákladné a okázalé rituály, krvavé oběti, média a věštcí, exorcismus atd., a které uctívají nekodi-

fikovaný panteon nižších lokálních božstev (tzv. *tcha-kuej*). Na rozdíl od lidových extatických kultů, taoismus se od dob raného středověku snažil vystupovat jménem vyšší duchovní autority – zjevení, která pocházela od vyšších a čistších Nebeských bohů, od personifikované hypostáze Tao. Taoističtí kněží se cítili být touto nebeskou autoritou pověřeni přikazovat „nižším“ lidovým božstvům a duchům a učinit pořádek ve změní lidových kultů. Pokud tedy prostí lidé uctívali z pouhého strachu určitého démona nemoci a přinášeli mu oběti, taoisticky kněz měl autoritu jednoduše démona zahnat. Dokonce kněz mohl potrestat místního bůžka půdy (*Tchu-ti kung*), který odpovídal za klid ve vesnici, pakliže zanedbával své ochranné povinnosti. V tomto smyslu bychom mohli taoistické kněze přirovnat k místním úředníkům, kteří však místo pronásledování zlodějů a trestání vesnických biřiců zanedbávají svých své povinnosti, pronásledují zlé duchy a trestají nižší božstva.

Postupně s šířením institucionalizovaného taoistického náboženství již ve 4. století n. l. taoističtí kněží vytvářeli hierarchii božstev analogickou k hierarchii pozemských úředníků a lokální božstva proměňovali v „nižší úředníky“ na pomezí mezi rozsáhlým taoistickým byrokratizovaným panteonem a neuspořádaným světem lidových náboženství. Rituální texty nebezpečným duchům slibovaly povýšení v nebeské hierarchii, pokud budou poslušní a budou pomáhat lidem a kněžím během obřadu, a potrestání, pokud neuposlechnou. Tímto způsobem byly lidové kultury reinterpretovány a legitimizovány a byly integrovány do vyššího náboženského systému taoismu.

Věštcí a média *wu* lidových kultů, dostali již během Jižných dynastií „diagnostickou“ úlohu – v případě nemoci se k nim mohl postižený obrátit, aby zjistil původ a příčinu nemoci, ale taoistický kněz byl ten, kdo jediný měl legitimní přístup k Nebesům, a prováděl ozdravující rituál. Zároveň texty snižují důležitost věštců – protože kněz se obrací přímo k nejvyšší instanci, která je schopná napravit jakýkoliv problém nehledě na jeho původ, předcházející zjišťování příčiny není ani nutné. Tato integrace a rovněž rozdělení funkce je dodnes zachováno na Taiwanu. Komunita spojená s taoistickými chrámy se dělí na tři vrstvy. Na nejnižší úrovni jsou laici, kteří odpovídají za správu kláštera. Na druhé jsou tzv. *fa-š'*, Mistři metody, nebo *chung-tchou*, „červené hlavy“, podle barvy úboru na hlavě, kteří vypuzují demony, kontrolují klášterní média a vystupují jako kněží vůči nižším bohům, těm, kteří kdysi bývali lidmi. Jejich povolání je spojeno se šamanskou nemocí. Jejich obřady jsou v hovorovém jazyce a konají se mimo chrám. Na nejvyšším stupni pak stojí ortodoxní taoističtí knězi, *tao-š'*, nebo *wu-tchou*, „černé hlavy“, patřící do školy Správného jednoho (*Čeng-i*), kteří jsou ordinováni přímo Nebeským mistrem, a jejichž kněžství je dědičné. Jedině oni mají přístup k velkým nebeským božstvům a mohou provádět velkolepé obřady *tiao*, přičemž rituál vždy probíhá v klasické čínštině.

š' tie 尸解

tcha-kuej 他鬼

Tchu-ti kung 土地公

Čeng-i 正一

fa-š' 法師

chung-tchou 紅頭

tao-š' 道士

tiao 醮

wu 巫

wu-tchou 烏頭



Sedící bódhisattva Kuan-jin, řezba ve dřevě, dynastie Tchang. Sbirka malíře Ludvíka Kuby.

Bódhisattva Kuan-jin, patron milosrdenství a ochránce dětí, byl nejuctívanějším bódhisattvou na Dálném východě. V Číně a Japonsku postupně měnil svou podobu a stal se nakonec ženou.

POZOR!

Obrázek LIŠČÁK.

LIN-ŤI a ČCHAN

Jiří Holba²³

23) Tento příspěvek je upravenou verzí statě, která pod názvem „Potkáš-li na cestě buddhu, zabij ho!“ vyšla jako doslov v knize Šu-La-Ce, Ranní rozhovory v klášteře opata Lin-ťiho, přel. R. Svoboda, Praha: Malvern, 2005.



Ni Can (1301–1374), připisováno, Stromy v krajině, 236,5×54,5 cm. Ni Canovy osobité krajiny s důrazem kladeným na jednotlivé stromy představují charakteristický projev literární tušové malby ovlivněné čchanem.

Čchan je jednou z nejvýznamnějších škol východoasijského buddhismu. Vznikl jako reakce na rozsáhlé a velmi podrobné scholastické texty a ortodoxii čínských buddhistických škol Chua-jen a Tchien-tchaj. Čchan vede adepta metodicky ke svobodnému, kreativnímu a rozhodnému jednání, ke spontánnosti a bezprostřednosti bez závislosti na slovech a písmech. Podle tradičního pohledu se čchan vyhýbá dualistickému myšlení (subjekt/objekt, dobro/zlo, krásné/ošklivé, správné/nesprávné apod.) a zaměřuje se na přímé, nekonceptuální poznání skutečnosti, na dosažení náhlého, intuitivního probuzení. Čchan se staví velmi kriticky k vytváření různých teorií a konceptů, byť by se týkaly buddhistické nauky, buddhovství, nirvány, probuzení apod., které považuje za pouhé matení mysli a překážku probuzení. Buddhistický učitel Lin-ťi, jeden z nejslavnějších a nejdůležitějších čínských čchanových mistrů v historii buddhismu ve východní Asii, praví: „Potkáš-li na cestě buddhu, zabij ho!“ Další slavný čchanový mistr Te-šan Süan-tien (cca 781–865), jenž stejně jako Lin-ťi působil po největší katastrofální a barbarické persekuci buddhismu v letech 845–846 za vlády císaře Wu-cunga, hovořil úplně ve stejném duchu: „Buddha je velký vrah, jenž vlákal mnoho lidí do osidel ďábla. Rozumný člověk ho nehledá. Ó, moudří lidé, odpoutejte se od svých těl a myslí, osvobodte se od veškerého připoutání!“

Historie čchanu v Číně

Buddhismus přichází do Číny v 1. st. n. l. Svou typicky čínskou podobu získává postupně od konce 4. století. Můžeme pozorovat vzájemné ovlivňování buddhismu a původního domácího taoismu. To samozřejmě ve velké míře platí i pro čchanový buddhismus. Doktrinální základy všech čtyř hlavních čínských mahájánových buddhistických škol, tj. čchanu, školy Čisté země, školy Chua-jenu a školy Tchien-tchaj, tvoří obecné ideje mahájánového buddhismu: mysl, prázdnota (v sanskrtu *śūnjatā*), zárodek buddhovství (v sanskrtu *tathāgatagarbha*, doslova „lůno tathāgaty“ neboli buddhy), výběr správných prostředků (v sanskrtu *upāja*), vysvobození z koloběhu znovuzrození (v sanskrtu *sansāra*) a probuzení (v sanskrtu *bóधि*).

Oblíbené rčení říká: „Chua-jen a Tchien-tchaj kvůli teorii, čchan kvůli praxi.“ Čchan přijímá bez problémů zejména filosofii školy Chua-jen jako východisko a pozadí svého praktického učení. Základním předpokladem pro

čchanovou praxi je názor, že všechny cítící bytosti mají v sobě buddhovskou podstatu (čínsky *fo-sing*), zárodek, lůno či zdroj buddhovství (čínsky *žu-laj-cang*), jenž je zakryt nečistotami (v sanskrtu *kléša*; čínsky *fan-nao*). Tyto mentální, poznávací, morální a emocionální nečistoty mohou být odstraněny pomocí meditace či řešení kóanů a člověk pak může díky přímé a náhlé zkušenosti nahlédnout vlastní inherentní buddhovství. Velmi důležitou roli hraje v čchanu přímé zaměření na mysl, které má v posledku ukázat, že její podstatou je buddhovství.

Termín čchan (zkratka čínského slova *čchan-na*) (japonsky zen) pochází ze sanskrtského slova *dhjána* (doslova [meditační] pohroužení). Jak už prozrazuje samotný název této školy, která pod svým japonským názvem získala velkou popularitu i na Západě zejména v šedesátých letech 20. století díky pracím D. T. Suzukiho, A. Wattse a zájmu beatníků J. Kerouaca, G. Snydera a A. Ginsberga, čchan/zen klade důraz na meditaci. Meditaci ale chápe čchan v taoistickém smyslu, tj. jako „úplné pohroužení“, jež může doprovázet jakoukoli běžnou lidskou aktivitu. Je samozřejmé, že i meditace vsedě (čínsky *cuo čchan*; japonsky *zazen*) mezi tyto aktivity patří, nicméně čchan nevidí žádný důvod, proč by měl dávat přednost pouze jí. Vhled do skutečnosti může být dosažen při jakékoli činnosti, jak to ostatně často popisují čchanové texty. Čchanová meditace nesměřuje k nějakému metafysickému cíli, Bohu apod. Meditace je stavem klidného pohroužení, do něhož se má adept zcela ponořit, ať už dělá cokoli. Adeptovo ego se při prováděné činnosti rozpouští a úplně s ní splývá. Šestý čchanový patriarcha, legendární Chuej-neng (638–713), podle tradičního podání náhle dosáhl probuzení (v sanskrtu *bódhi*; čínsky *wu*), když náhodně zaslechl jakéhosi mnicha recitovat jednu pasáž ze slavné *Diamantové sútry*: „Nesmíš být připoután, nýbrž musíš dosáhnout takové mysli, jež v nikde bude dlít.“²⁴

Čchanový buddhismus odvozuje své nauky od samotného Gautamy Buddha. Ten údajně při jedné zvláště hluboké rozpravě na Supím vrchu místo obvyklého proslovu mlčel a pouze ukázal květinu. Této nauce, která neobsahovala slova, porozuměl jediný Buddhův žák jménem Mahákášjapa, a dal to najevo tak, že se zasmál. Buddha poté o sobě prohlásil, že je vlastníkem pokladnice pravého oka *dharmy*, podivuhodně myslí *nirvány*, jemné brány *dharmy* zrozené z beztvarého pravého tvaru, nezaložené na slovech ani na písmech, zvláštního způsobu přenosu mimo písmo, a to že svěřuje Mahákášjapovi.²⁵ Od Mahákášjapy pak čchanová tradice odvozuje dvacet osm patriarchů, kteří si předávali Buddhou sdělenou nauku přímo z „mysli do mysli“ bez závislosti na slovech a písmech. Za dvacátého osmého patriarchu v indické linii a prvního v Číně považuje čchan legendárního indického buddhistického mnicha Bódhidharmu, který měl přinést základy mahájánového buddhismu z Indie do Číny (přibližně v 5. st. n. l.).

24) CHUEJ-NENG (1988), s. 103.

25) Standardní verze této události je zaznamenána v jedné z nejznámějších sbírek kóanů nazvané *Wu-men-kuan* (japonsky *Mumonkan*) (dosl. „Brána/průchod bez dveří“), která spolu s Pi-jen-lu patří mezi nejdůležitější *kóanové* sbírky vůbec. *Wu-men-kuan* obsahuje čtyřicet osm kóanů doprovázených komentáři a chvalo zpěvy (japonsky džū). Sbírkou sestavil v roce 1229 čchanový mistr Wu-men Chuej-kchaj (japonsky Mumon Ekai, 1183–1260). *Wu-men-kuan* začíná slavným *kóanem* nazývaným „kóan wu“ (viz níže). Česky viz Brána bez dveří (2007).

čchan 禪

Chua-jen 華嚴

Lin-t'í 臨濟

Te-šan Šuan-t'ien 德山宣鑑

Tchien-tchaj 天台

čchan-na 禪那

cuo čchan 坐禪

fan-nao 煩惱

fo-sing 佛性

Pi-jen-lu 碧巖錄

wu (probuzení) 悟

Wu-men Chuej-kchaj 無門懸關

žu-laj-cang 如來藏

Cung-li čung-t'ing mu-lu 綜理眾經目錄
čhuej 慧
Chuej-jüan 慧遠
Lu-šan 廬山
san-mej 三昧
Tao-an 道安
Tao-šeng 道生
Tchan-t'ing 禪經
ting 定
Wu-men-kuan 無門關

Kořeny čchanu ale spočívají pravděpodobně ještě hlouběji v historii čínské buddhismu u tak významných osob, jakými byli Tao-an (312–385), Chuej-jüan (334–416) a Tao-šeng (360–434), kteří kladli důraz na důležitost pěstování meditace (*dhjána*). Tao-an byl pro vývoj čínského buddhismu osobou tak mimořádně důležitou, že byl dokonce někdy pokládán za vlastního zakladatele čchanu. Kromě toho, že sestavil komplexní systematický katalog do čínštiny přeložených buddhistických sůter (*Cung-li čung-t'ing mu-lu*), vypracoval také přísná mnišská pravidla a inicioval kult budoucího buddhy Maitréji. Napsal rovněž důležité komentáře vysvětlující meditační praxi.

Chuej-jüan, Tao-anův žák, založil na hoře Lu-šan v jižní Číně tradici pěstování kultu buddhy Amitábhy s cílem zrodit se v jeho Čisté zemi. Je pokládán za prvního čínského patriarchu této školy. Třetí důležitá postava, mnich a učenec Tao-šeng, byl zprvu žákem Chuej-jüana, později pracoval se slavným Kumáradžívou (350–409/413) na překladech Lotosové sůtry a Sůtry Vimalakírthi do čínštiny. Podle Tao-šenga, jenž své učení založil na Nirvánasútre, jsou všechny bytosti bez výjimky obdařeny buddhovskou podstatou. Ta je čistým, blaženým, věčným a nerozdělitelným „pravým já“, jež může být dosaženo úplným a náhlým vhladem pomocí postupného cvičení. Otázka, zdali je probuzení dosahováno náhle nebo postupně, rozpoutala poté v Číně a v Tibetu velkou diskusi. Tento problém se do jisté míry týká otázky v raném buddhismu, zdali Gautama Buddha v okamžiku dosažení probuzení nazřel čtyři vznešené pravdy postupně jednu po druhé, nebo všechny naráz v jediném okamžiku.

Za druhého zakladatele čchanu v Číně považuje čchanová tradice výše zmíněného Šestého patriarchu Chuej-nenga, jehož životní příběh a základy jeho nauky jsou zaznamenány v Tribunové sůtre šestého patriarchy (zkráceně *Tchan-t'ing*). Tato sůtra, která byla sestavena někdy kolem roku 780 n. l., je nejdůležitějším textem raného čchanu a možná celého čchanu/zenu vůbec. S Chuej-nengem spojuje čchanová tradice rovněž spor o to, zdali je probuzení dosahováno postupně (severní škola), nebo je dosaženo náhle v jediném okamžiku (jižní škola). Tato disputace se týkala otázky, zdali je k nazření čisté, původní buddhovské podstaty a dokonalému probuzení potřeba stálé a dokonalé meditační bódhisattvovské praxe, nebo se buddhovská podstata vynoří přirozeným způsobem, když se adept zbaví veškerých konceptuálních a dualistických myšlenek. Chuej-neng je v Tribunové sůtre líčen jako zastánce ideje náhlého probuzení, kterou všechny pozdější formy čchanu obecně přijaly spolu s odmítnutím dualistického vyjadřování (subjekt/objekt, dobro/zlo atd.) a popřením rozdílu mezi poznáním (v sanskrtu *pradžňá*; čínsky *chuej*) a meditací (v sanskrtu *samádhi*; čínsky *ting* nebo *san-mej*). Další základní ideou Tribunové sůtry je přímé zaměření se na vlastní mysl za účelem rozpoznání její buddhovské podstaty.

Čchanová tradice hovoří o Chuej-nengovi jako o nigramotném prodávaci dřeva, jehož jedinou „praxí“ před dosažením probuzení bylo štípání dřeva, nošení dříví a drcení rýže v klášteře. Podle badatelů je ale tradiční interpretace této sútry problematická a její líčení prokazatelně nesprávné. Tento fakt nicméně nesnižuje mimořádnou důležitost tohoto textu pro další vývoj čchanového buddhismu. J. McRae píše, že bychom měli rozlišovat dva Chuej-nengy, legendárního a historického. O historickém Chuej-nengovi, jenž byl pravděpodobně nedůležitým čchanovým učitelem na vzdáleném jihu, je toho známo velmi málo. Legendární a fiktivní představa Chuej-nenga, která má velkou literární a mýto-poetickou sílu, nám nicméně ukazuje, že sociální postavení a rodinný původ teoreticky nehrály v čchanu důležitou roli ohledně duchovního poznání a ctností jednotlivců.²⁶ Vyobrazení Chuej-nenga jako světce analfabeta ale zavání na druhou stranu určitým populismem, neboť čchanoví mistři byli naopak obecně velmi vzdělaní v buddhistických naukách a také jejich žáci museli intenzivně studovat texty. Znalost buddhistických písem byla ve východní Asii důležitou podmínkou pro to stát se mnichem. Například záznamy o Lin-tim říkají, že když přišel kvůli tomu, aby dosáhl probuzení za mistrem Ta-jüem, vysvětloval v jeho přítomnosti celou noc obtížný filosofický text mahájánové školy jógáčára *Traktát o pouhém vědomí*. Poté kladl Ta-jüovi obtížné otázky týkající se tohoto textu. Jak říká velmi hezky Egon Bondy, „pohled na čchanové mistry jako na prostáčky boží, kteří si libovali v odmítání vzdělanosti a ke všemu dospěli jen přirozenou intuicí či „šokovou terapií“ učitelů, je gruntovně pochybný. Teprve hluboké vzdělání umožňuje (ve většině případů) povznést se nad vzdělanost.“²⁷

26) McRAE, „Huineng“, in BUSWELL (2003), s. 348.)

27) Cit. z BONDY (1993), s. 208.

Kóany

Po Chuej-nengovi, jenž obecně přijímal buddhistické nauky, začaly do čchanu pronikat nové prvky a vznikal nový druh náboženské praxe. Role a instrukce čchanového mistra se staly v čchanu velmi důležitým fenoménem. Intuitivní styl výuky mistrů, kteří se chovali neočekávaným a spontánním způsobem, byl často spojován s výkřiky a ranami, které mistři uštěďřovali svým žákům, aby je pomocí těchto šokových metod přivedli k přímé a náhlé zkušenosti probuzení. Aby se zbavili navyklého dualistického způsobu myšlení a různých zbytečných a destruktivních spekulací, které jsou překážkou přímé zkušenosti probuzení, museli čchanoví žáci řešit a odpovídat na nevyřešitelné a paradoxní otázky nazývané *kóany* (čín. *kung-an*). Na tyto krátké příběhy či dialogy se musí žák koncentrovat, meditovat o nich a hledat na ně odpověď.

Pravděpodobně nejznámější a nejslavnější *kóan* pochází z doby dynastie Tchang (618–907). Slavný čchanový mistr Čao-čou Cchung-šen (japonsky

Čao-čou Cchung-šen 趙州從諗
kung-an 公案

28) *Kóan wu* bývá při výuce obvykle ukládán začátečníkům, aby prolomil hranice jejich navykého způsobu uvažování.

29) HEINE and WRIGHT (2000), s. 111–114.

30) LUSTHAUS (1985), S. 174.

31) Tento oddíl se opírá o Faureho výklad in FAURE (1993), s. 196–204.

Džóšu Džúšín, 778?–897?) dostal od jednoho mnicha otázku, zdali pes má, nebo nemá buddhovskou podstatu (čínsky *fo-sing*). Čao-čou Cchung-šen odpověděl: „Ne/nic.“ (čínsky *wu*, japonsky *mu*). Tato odpověď je ale v protikladu k základnímu tvrzení veškerého čchanu, že všechny cítící bytosti jsou obdařeny buddhovskou podstatou! Wu-men Chuej-kchaj (1183–1260), jenž díky tomuto *kóanu* dosáhl první zkušenosti probuzení, ve svém komentáři říká, že ti, kdo vyřeší tento *kóan*, dosáhnou úplné svobody a nepředstavitelného probuzení (čínsky *miao-wu*). *Kóan wu* je první branou čchanu²⁸ a kdo dokáže touto branou postavenou patriarchy projít, dosáhne stejného uvědomění jako Čao-čou Cchung-šen a samotní patriarchové. Bude schopen jít s nimi ruku v ruce, vidět stejnými očima a slyšet stejnými ušima. Tuto zkušenost probuzení, ve které „rozdíly jako vnitřní a vnější přirozeně splynuly dohromady“, přirovnává Wu-men Chuej-kchaj ke snu hluchoněmého člověka, který onen sen nemůže sdělit ostatním, neboť ho zažil pouze on. Probuzení je podle čchanu ryze individuální, slovy nesdělitelná zkušenost.²⁹

Další velmi slavný *kóan* je o mistrovi Nan-čchüan Pchu-jüanovi (748–835), ke kterému přišli dva mniši, kteří se přeli o vlastnictví kočky. Nan-čchüan Pchu-jüan jim řekl, ať mu na místě demonstrují zkušenost svého probuzení. Když to ani jeden z mnichů nedokázal, Pchu-jüan rozsekl kočku vedví a každému mnichovi dal její polovinu. Tímto obtížně pochopitelným činem ovšem hrubě porušil buddhistický příkaz o nezabíjení živých tvorů.

Pro ilustraci bych uvedl několik velmi známých *kóanů*. „Jak zní zvuk tlesknutí jedné ruky?“ „Proč přišel Bódhidharma na Západ?“ Čchan ale není iracionální, *kóany* jsou sice neřešitelné otázky, nicméně mají své vlastní odpovědi. I v dnešní době jsou mniši, kteří dosáhli probuzení, doslova „grilováni“ *kóany*, na něž musí spontánně a bez váhání odpovídat, aby demonstrovali a prohloubili svou zkušenost probuzení. Překvapivé čchanové výukové metody jako výkřiky, rány atd. mohou být pochopeny pouze v kontextu čchanové praxe, která je výjimečně ritualizovaná, rigidní a disciplinovaná. Tento disciplinovaný aspekt čchanu se nám často ztrácí zvláště kvůli obrazoborecké a exotické představě čchanu/zenu, jak je nám obvykle prezentována v západní literatuře a překladech. Nicméně toto dynamické napětí mezi institucionalizovanou rigiditou a osobní svobodou je jedním z nejpozoruhodnějších čchanových *kóanů*.³⁰

fo-sing 佛性

miao-wu 妙悟

Nan-čchüan Pchu-jüan 南泉普願

Ta-mo-lun 達摩論

wu 無

Wu-men Chuej-kchaj 無門懸關

Čchan a jazyk³¹

Úvody do čchanu/zenu často začínají verši připisovanými Bódhidharmovi:

„Zvláštní přenos mimo písma,
nezávislý na slovech a písmenech,

přímé zaměření na vlastní mysl,
nazření vlastní podstaty a stání se buddhou.“³²

Písmeny se myslí doktrinální nauky a písma (čínsky *t'iao*) tradičního buddhismu. Neznamená to úplně se vzdát písem, ale nově je pochopit a porozumět jim. Místo psaných komentářů dává čchan přednost ústním komentářům a instrukcím. Kvůli obrovskému množství psaných textů buddhistické literatury a komentářů, které si navíc často odporují, čchan z praktických důvodů zdůrazňuje a upřednostňuje přímý přenos buddhistické nauky. Toto zlehčování psaných textů zřejmě pochází z určité skepse, která se týká jazyka a jeho schopnosti pomocí jazykových prostředků vyjádřit realitu. Jak praví slavné první verše Tao-te-ťingu, „Tao, které lze postihnout slovy, není věčné a neměnné tao; jméno, které lze pojmenovat, není věčné a neměnné jméno“,³³ nebo Čuang-c'ovo slavné srovnání slov s rybářskou vrší: „Účel vrše záleží v rybě, a jakmile se ryba do ní chytí, vrš je zapomenuta. Účel králičího oka záleží v králíku, a jakmile se králík do něj chytí, oko je zapomenuto. Účel slova spočívá ve významu, a jakmile je význam postižen, slovo je zapomenuto. Ó, kdeže najít člověka takového, jenž už mohl zapomenout slova, a s ním si promluvit.“³⁴

Čchanový přístup ke psaným textům a slovům se shoduje s taoismem v tom, že nejvyšší pravdu nelze slovy vyjádřit. Bez slov se ale obejdeme jen velmi těžko, neboť jediným vysvobozením z „vězení jazyka“ by bylo *ticho*. Jak praví Wittgenstein v Traktátu, „o čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet“. Charakteristikou negace jazykových vyjádření je ale paradox, že tato negace je vyjádřena jazykem. Aby byla negace jazyka opravdu důsledná, musí být vyjadřována nejazykovými prostředky jako například gesty, výkřiky, údery či výrazy obličejů. Nicméně i čchanisté byli nuceni se přizpůsobovat pravidlům „jazykových her“, uznat jazyk přinejmenším konvenčně a používat ho jako tzv. vhodné prostředky (v sanskrtu *upája*; čínsky *fang-pien*) pro sdělování buddhistické nauky. Situace dospěla dokonce tak daleko, že v době Tchangů byl vydán císařský edikt, že mnichové musejí odpovídat na otázky týkající se buddhistické nauky a ne pouze sedět v meditaci. I Lin-ťi, jenž byl proslulý svými „odpověďmi“, prohlásil, že kdyby se měl chovat v souladu s čchanovou naukou, nemohl by ani otevřít ústa. Když byl ale požádán o odpověď prefektem Wangem, nemůže tajit základy nauky své školy.³⁵

Celá věc nám bude jasnější, když se blíže seznámíme s mahájánovými naukami o prázdnotě a o dvou pravdách, které jsou nezbytným základem pro pochopení mnoha zdánlivě nelogických a absurdních prohlášení a činů v čchanovém buddhismu. Nyní se ale ještě na chvíli vrátíme ke zcela odlišné koncepci jazyka, která říká, že plným vyjádřením reality je právě jazyk. Podle této koncepce, která byla přijímána už od dob Konfuciových, existuje mezi jazykem a realitou naprostá shoda. Liou Sie (cca 465–521), autor

32) Tento slogan pochází z 8. st. n. l., nicméně podobné body se objevují už v antologii raného čchanu nazvané Traktát Bódhidharmy (*Ta-mo-lun*).

33) Cit. z KREBSOVÁ (1997), s. 29.

34) Cit. z KRÁL (2005), s. 205, překlad mírně upraven.

35) FAURE (1993), 199.

fang-pien 方便

t'iao 教

36) YANAGIDA (1983), s. 187.

37) FAURE (1993), s. 201–204.

pojednání Wen-sin tiao-lung, snad nejkompexnějšího a nejobsáhlejšího díla o literární kritice ve staré Číně a důležitého zdroje pro studium čínské poetiky a estetiky, píše, že slova vyvstávají ve světě proto, že jsou vzorem (*wen*) taa! Podle badatelů se během dynastie Tchang v buddhismu odehrál posun od tzv. apofatického (pojmově nevymežitelného) čili negativního vyjadřování, k tzv. katafatickému neboli pozitivnímu vyjadřování. Ma-cu Tao-i (709–788), slavný čchanový mistr z tchangské doby, obecně uznávaný jako klíčová postava v historii čchanového buddhismu, říká, že jazyk má v sobě inherentní buddhovskou podstatu. Veškeré lidské fyzické i mentální aktivity jsou projevy této probuzené buddhovské podstaty, dokonce i ukázání prstem či mrknutí okem. A naopak to, co je v lidských bytostech schopno mluvit a jednat, není ničím jiným než samotnou buddhovskou podstatou. Ma-cu praví, že když chceme porozumět lidské mysli, musíme si uvědomit, že to, co hovoří, je naše mysl, která se nazývá buddhou, buddhovským tělem pravdy (v sanskrtu *dharmakája*) a taem. Pro Ma-cua není tao vzdáleným ideálem, jež má být nějakým způsobem kultivován. Naopak, jsou to právě naše slova, která jsou jeho projevem a působením, nicméně člověk se musí vyvarovat toho, aby tao nějakým způsobem pošpinil.³⁶

Staré čchanové přísloví praví, že namalovaný rýžový koláč hladového nenasytí. Slavný japonský zenový mistr Dógen (1200–1253) však zcela obrátil tento výrok řka, že „pouze namalovaný rýžový koláč může nasytit hladového“! Podle Dógena mají slova ultimativní hodnotu, musí to však být slova vyřčená člověkem probuzeným, slova oživená a proměněná vzhledem do skutečnosti. V Dógenově pojetí se celý svět stává svatým textem či rozpravou, „sútrou hor a řek“, všechno ve světě odhaluje buddhistickou pravdu, slova a písmena v tom nejsou výjimkou. Každé slovo je pravdou (*dharma*), ale takto to může vnímat a vyjadřovat pouze člověk probuzený.³⁷

Filosofické základy čchanu: prázdnota a dvě pravdy

O čchanu/zenu se velmi často tvrdí, že je to mystické uvědomění nejvyšší skutečnosti, že zenoví buddhisté překračují hranice logiky, hledajíce Absolutno. Říká se, že iracionální čchanový přístup, jenž zpochybňuje platnost základních principů logiky, se používá jako prostředek pro negativní vymezení transcendentální skutečnosti. Funkcí čchanového poznání a nemyšlení má být zastavení racionálního zdůvodňování. Pomocí čchanových negací má adept čchanu dosáhnout Nejvyšší skutečnosti, která nemůže být pojmově uchopena. Čchan je podle tohoto pojetí jakousi transcendentální psychologii nebo metafyzickým systémem.

Jak už bylo řečeno, mnoho zdánlivě nelogických a absurdních prohlášení a činů v čchanu může být pochopeno ve světle buddhistických nauk o prázd-

Ma-cu Tao-i 馬祖道一

wen 文

notě a o dvou pravdách, které jsou ve shodě s buddhistickou střední cestou. Právě tyto nauky, které vypracovala indická škola madhjamaka („škola středu“), přijímá čchanový buddhismus za svoji filosofickou základnu. Také ostatní čínské buddhistické školy do sebe absorbovaly nejdůležitější ideje *madhjamaky*.

Buddhistická tradice uvádí, že madhjamaku založil významný buddhistický filozof Nágárdžuna, jenž žil přibližně ve 2. st. n. l. Nágárdžuna praví, že existují dvě pravdy, pravda konvenční (*sanvrti-satja*) a pravda nejvyšší (*paramártha-satja*). Podle tohoto pojetí existuje rozdíl mezi tím, jak se nám věci jeví (konvenční pravda), a tím, jak se ve skutečnosti mají (nejvyšší pravda). Konvenční pravda, nebo lépe řečeno pravda o konvenční skutečnosti, je pravda o světě, jak ho obyčejně zažíváme, vnímáme a jazykově nebo konceptuálně uchopujeme. Nám se chybně zdá, že věci mají nějaký pevný, inhereční základ, esenci či podstatu (*svabháva*). Uchopováním věcí jako trvalých jsoucnen se k nim velmi rychle a snadno emocionálně a myšlenkově připoutáváme a toto připoutání nám způsobuje utrpení. Nejvyšší pravda naopak není závislá na žádných konvencích či konceptech (to se týká i klíčových buddhistických konceptů, jako jsou nirvána, probuzení, Buddha apod.). Nejvyšší pravdou o věcech je jejich *prázdnota* (*šúnjató*). Všechny věci bez *výjimky* jsou prázdné (*šúnja*). Nemají žádnou stálou, nezávislou a neměnnou podstatu, svabhávu, protože vznikají a zanikají v kauzální závislosti na svých příčinách a podmínkách. To ovšem neznamená, že věci vůbec neexistují a jsou pouhými představami. Věci existují konvenčně, to jest existují díky vzájemné podmíněnosti. Samotná prázdnota je pouhým abstraktním pojmem, vlastností věcí, není žádným Absolutnem, nějakou nezávislou realitou, skrytou za závojem iluzí. Jak praví Nágárdžuna, i prázdnota je sama o sobě prázdná, protože je závislá na tom, co je prázdné. Kdyby hypoteticky vůbec nic neexistovalo, neexistovala by ani prázdnota. Nauka o prázdnotě má v mahájánovém buddhismu velký soteriologický význam, neboť její funkcí je odstranit uchopování, ulpívání a tím pádem i utrpení, jež buddhismus chápe jako základní charakteristiku lidského života. Prázdnota je lékem či pomůckou, jenž nás má zbavit všech esencialistických náhledů, které jsou hluboce zakořeněny v našem jazyce a myšlení.

Ve 24. kapitole *Múlamadhjamakakárik* vyvrací Nágárdžuna oponentovo obvinění, že učením o prázdnotě hlásal nihilismus a zničil buddhistickou nauku. Nágárdžuna praví, že nauka buddhů o *dharmě* je založena na dvou pravdách: konvenční pravdě a pravdě nejvyšší. Ti, kdo nerozumějí rozdíl mezi těmito dvěma pravdami, ti nerozumějí pravému stavu Buddhovy nauky. Nágárdžuna pokračuje: „Nejvyšší pravda nemůže být ustanovena bez uchýlení se ke každodenní praxi [tj. ke konvenční pravdě] a bez pochopení této [nejvyšší] pravdy nelze dosáhnout nirvány.“ To znamená, že nejvyšší prav-

da, potažmo buddhistická nauka, musí být sdělována a vysvětlována pomocí slov a konceptů, které jsou konvenční, podmíněné a prázdné. Čchan je praxí nauky o dvou pravdách. Čchanoví mistři používají různými způsoby tuto nauku jako vhodný prostředek (upája), aby jejich žáci dokázali nahlédnout prázdnotu, tzn. vidět věci tak, jak se ve skutečnosti mají, tedy prázdné, bez vlastní podstaty (nihsvabháva). Pro lepší ilustraci tohoto přístupu uvádím jeden známý čchanový příběh:

Jednou se Šen-chuej zeptal svého učitele Chuej-nenga, zdali vidí, nebo nevidí.

Chuej-neng odpověděl: „Vidím i nevidím.“

„Jestliže je tvoje mysl připoutaná, nevidíš; jestliže je bez připoutání, vidíš.“

Jiný příběh říká:

Šou-šan vytáhl krátkou hůl a řekl žákovi: „Jestliže řekneš, že to je hůl, dostaneš ránu, jestliže řekneš, že to hůl není, dostaneš ránu. Teď rychle řekni, co to je?“

Všichni jsme buddhové!

Ma-cu Tao-i, autor slavného výroku, že „obyčejná mysl je tao“ (viz výše), prohlásil, že soucítění a trpělivost, touha a nenávisť, zlé i dobré činy, mají v sobě inherentní budhovskou podstatu! To, že naše mysl je taem, nám zabraňuje připoutávat se k meditaci nebo ke studiu a interpretaci buddhistických písem. Místo těchto tradičních buddhistických praktik se máme podle čchanu velmi pozorně zaměřit na každodenní aktivity naší obyčejné mysli, neboť jsou to projevy samotného buddhy.

Velmi pozoruhodnou postavou čínského buddhismu byl Cung-mi (780–841), považovaný za patriarchu jak školy Chua-jen, tak jižního čchanu. Pokusil se o racionální syntézu těchto dvou škol tím, že použil filosofii školy Chua-jen jako základnu pro čchanovou praxi. Velmi zajímavý je rovněž jeho názor o esenciální shodě buddhismu, taoismu a konfucianismu, podle něhož rozdíly mezi těmito třemi náboženstvími jsou dány pouze specifickými historickými podmínkami a nemají nic společného s poznáním Buddha, Konfucia a Lao-c'a. Ovlivněn studiem kanonických konfuciánských textů, Cung-mi zkoušel rovněž čelit etickému nebezpečí některých extrémních čchanových škol integrováním konfuciánské morálky do buddhismu. V rozsáhlém komentáři k Sútře dokonalého probuzení (*Jüan-t'üe-t'ing*) systematicky charakterizoval sedm existujících čchanových linií, které existovaly v Číně na počátku 9. století, se stručným přehledem jejich nauk. Zatímco tři z těchto linií patřily ke „starému“ čchanu, zbylé čtyři už přicházely s výrazně převratnými idejemi.

Cung-mi 宗密 (780-841)

Chuej-neng 慧能

Šou-šan 壽山 圓覺經

Ma-cu 無住

První z těchto revolučních škol pocházela z kláštera Pao-tchang a založil ji mnich Wu-ču (zemřel 774). Tato velmi radikální škola byla zcela otevřeně obrazoborecká a dokonce protibuddhistická. Zavrhl a označila za bláhové veškeré formy buddhistické náboženské praxe jako uctívání, modlitby, recitování sůter, vyznání lítosti, malování obrazů Buddha a opisování buddhistických textů. Veškeré myšlenky, jak dobré, tak špatné, byly označeny za pošelilé a zbytečné. Ideálem bylo nemyslet a nic si neuvědomovat.

Druhou školou, k níž se hlásil také Cung-mi, byla jižní škola Šen-chueje (684–758), jenž kolem roku 730 sehrál velmi důležitou roli ve sporu ohledně Šestého patriarchy. Šen-chuej věřil v náhlé probuzení a odvrhl veškerou čchanovou praxi. Hlásal, že neexistuje nic takového jako meditace (*ting*) a koncentrace mysli. I touha dosáhnout probuzení a dosáhnout nirvány je bláznovstvím. Branou ke všem tajemstvím je jediné slovo: *poznání*.

Třetí velmi starou školu, nazývanou Hora volské hlavy, založil Fa-žung (zemřel roku 657). Škola vycházela z nauk pradžňápáramitových sůter a madhjamaky. V osmém století se ale tato škola už projevovala neskrývaným nihilismem, neboť hlásala: „Neexistuje ani pravda (*dharma*), která by nás mohla připoutávat, neexistuje ani buddhovství, které bychom měli dosahovat.“ „I kdyby existoval lepší život, než je nirvána, přesto pravíme, že i ten je nereálný jako sen.“ „Neexistuje ani duchovní kultivace, ani ne-kultivace; neexistuje ani Buddha, ani ne-Buddha.“

Čtvrtou školou byla velká škola mistra Ma-cua, jenž učil: „Tao je všude a ve všem. Každá myšlenka, každý pohyb těla – zakašlání, pohled, lusknutí prsty nebo povytažení obočí je projevením buddhovské podstaty v člověku. I láska, hněv, žádostivost a nenávisť jsou projevením této podstaty. Nechte svoji mysl, ať dosáhne svobody. Nikdy neusilujte o konání dobra, nikdy neusilujte o konání zla, nikdy neusilujte o pěstování taa. Následujte přirozený běh přírody a jedněte svobodně. Nic nezakazujte, nic nedělejte. Taková je cesta svobodného člověka, jenž je nazýván 'pravým člověkem'.“³⁸

Čchan říká, že když má všechno buddhovskou podstatu a všichni jsme vlastně buddhové, není třeba nic měnit, nic dosahovat, nic dělat. Tento čchanový přístup, pokud byl chápán doslova, nacházel ve staré Číně své ostré kritiky. Moderní historik čchanu Chu Š' cituje Liang-sua (753–793), jenž říká: „V dnešních dnech má jen málo lidí pravou víru. Ti, kteří následují cestu čchanu, jdou tak daleko, že učí toto: 'Neexistuje žádný Buddha, žádný řád (*dharma*), ani zlo ani dobro nemají žádný význam...' Takovéto myšlenky jsou přijímány jako velké pravdy a znějí velmi libě lidským uším. Lidé jsou jimi přitahováni stejně, jako jsou múry v noci přitahovány světlem lampy, aby v ní shořely... Tyto nauky jsou škodlivé a nebezpečné jako slova Buddha-pokoušitele Máry a starých heretiků.“³⁹

38) HU SHIH (1953), s. 3–24 (zvl- s. 14–16)

39) HU SHIH (1953), s. 14.

Fa-žung 法融

Liang-su 梁肅

Ma-cu 馬祖

Šen-chuej 神會

ting 定

40) CHAD HANSEN, Buddhism, in <http://www.hku.hk/pholodep/courses/religion/Buddhism.htm>

41) BONDY (1993), s. 212.

42) Toto slavné heslo pochází oddůležitého čímského čchanového mistra Paj-čang Chuaj-chaje (749–814) žáka Ma-cuova. Paj-čang podle tradice ustanovil první klášterní pravidla (*vinaje*) pro čchanový buddhismus

Pět charakteristik čchanu

Moderní historik čínské filosofie Feng Jou-lan (Feng Yu-lan) napsal, že čchan nebyl jednou školou, ale široce rozšířeným sociálním fenoménem. Feng Jou-lan vyjmenoval pět společných rysů, které sdílely téměř všechny čchanové školy v Číně za doby Tchang:

1. Nejvyšší pravda je nevyjádřitelná.
2. Duchovní kultivace nemůže být kultivována.
3. Na posledním stupni nemůže být nic dosaženo.
4. Buddhistické učení není nic zvláštního.
5. Podivuhodné tao spočívá v nošení vody a štípání dřeva.⁴⁰

Tyto „nauky“ jsou obsaženy v bezpočetném množství velmi zajímavých, často humorných čchanových příběhů, které kolovaly mezi lidmi. Právě humor a osvobozující smích jsou výrazně charakteristickými prvky těchto příběhů, anekdot, které byly zcela jistě ovlivněny taoismem tak jako celý čchanový buddhismus. Jak píše Egon Bondy, je to smích nejen poetický, ale i drsnácký, ukazující na robustně zdravý životní postoj aktivně se odevzdávající přirozenému chodu věcí.⁴¹ Velmi sympatický je i čchanový přístup k práci. Čchanovní mniši pracovali, aby se užívali a nebyli závislí na almužnách a darech. Ze záznamů víme, že i mistr Lin-ťi pracoval na poli stejně jako ostatní mniši. Staré čchanové heslo „den bez práce je jako den bez jídla“ má něco do sebe bezesporu i dnes.⁴²

Lin-ťi: život a nauka

V sedmém století byl čínský čchan malým drobným hnutím, nicméně počet jeho stoupců neustále narůstal, takže v 9. století už byl čchan etablovanou institucí s vlastní organizací, praxí, „ideologií“ a solidní ekonomickou základnou. Čchan pak postupně poměrně rychle vytlačil ostatní formy buddhismu. Během 9. století se rozdělil do pěti různých škol (doslova „domů“, čínsky *tia*), které měly vlastní identitu a historii (jižní Kuej-jang a Lin-ťi; severní Cchao-tung, Fa-jen a Jün-men). Z těchto škol si svůj význam udržely pouze dvě, Lin-ťi a Cchao-tung, které ve 13. století pronikly do Japonska.

Škola Cchao-tung (japonsky Sótó), kterou založili Tung-šan Liang-ťie (807–869) a jeho žák Cchao-šan Pen-ťi (840–901), kladla důraz na formální sezení v meditaci (*zazen*) a zastávala názor, že probuzení je dosahováno postupně (nauku této školy přenesl do Japonska slavný Dógen). Škola Lin-ťi kladla důraz zejména na řešení *kóanů*, rozhovory s mistrem a na to, že probuzení přichází náhle. V době dynastie Sung (960–1279) se stala v Číně nej-

Cchao-šan Pen-t'í 曹山本寂 (840–901)

Cchao-tung 曹洞

Fa-jen 法眼

Jün-men 巖門

Kuej-jang 渴仰

Lin t'í 臨濟

Lin t'í I-süan 臨濟義玄

Paj-čang Chuaj-chaj 百丈懷海

Tung-šan Liang-t'ie 洞山良价

rozšířenější a nejúspěšnější školou. Dochovala se v Koreji a na Taiwanu, v Japonsku je známa pod názvem Rinzai a v současné době pronikla i na Západ. Proto alespoň pár slov o životě a nauce jejího zakladatele.

O životě Lin-ti I-süana (japonsky Rinzai Gigen) jako historické postavy toho víme poměrně málo. Lin-ti sám nic nenapsal, takže všechno, co můžeme vědět o jeho nauce, pochází ze záznamů jeho žáků. Navíc, stejně jako tomu bylo i u mnoha čchanových mistrů, byl Lin-tiho životní příběh postupem doby přikrášlen a obalen různými legendami. Rané biografické zdroje říkají o jeho životě velmi málo. Narodil se v okrese Nan-chua na jihozápadě dnešní provincie Šan-tung (jižně od Žluté řeky) někdy v letech 810 až 815. Pod vedením slavných čchanových mistrů Chuang-poa (zemřel přibližně roku 850) a Ta-jüa dosáhl velkého probuzení. Přibližně v letech 849–50 se usadil v okrese Čeng-ting v provincii Che-pej v blízkosti řeky Chu-tchuo v klášteře s názvem Lin-ti („Blízko brodu“) (čchanoví mistři bývali známi pod jménem kláštera nebo hory, kde pobývali). Na tomto místě také zemřel v roce 866 nebo 867 (většina zdrojů uvádí datum 27. května 866).

Nejdůležitějším zdrojem pro poznání Lin-tiho jsou Zápisky [rozhovorů] Lin-tiho (čínsky *Lin-ti-lu*), které v roce 1120 zkomponoval Jüan-füe Cung-jen. Text *Lin-ti-lu* obsahuje Lin-tiho slova, jeho učení a podrobný popis jeho života. Tyto záznamy jsou ale rovněž cenné kvůli tomu, že se v nich zračí vývoj a úspěch čchanového myšlení a hnutí v Číně za dynastie Sung (960–1279). Buddhistickým mnichem se Lin-ti stal pravděpodobně již v raném věku. V klášteře studoval intenzivně buddhistické sútry spolu s komentáři a buddhistická řádová pravidla (*vinaja*). Ve dvaceti letech, nespokojen s tím, čeho studiem textů dosáhl, se rozhodl studovat čchan. Proto opustil klášter a začal cestovat po celé zemi, jak tomu bylo tehdy mezi čchanisty dobrým zvykem. Toto potulování neboli „učení se za pochodu“ (*sing-tiao*), byl starý taoistický obyčej, jenž hrál v čchanu velkou pedagogickou úlohu. Čchanoví mistři po určité době vyhodili žáka z kláštera s tím, aby si šel hledat štěstí někam jinam. Čchanoví studenti tak chodili pěšky, cestou žebrajíce o jídlo a přístřešek, z místa na místo, od mistra k mistrovi, z jedné školy do druhé. Také mnoho slavných čchanových mistrů včetně Lin-tiho strávilo dlouhá léta tímto způsobem, někteří z nich i patnáct, dvacet nebo dokonce třicet let. Zkušenosti získané během tohoto cestování celou zemí byly pro žákovu praxi doslova neocenitelné. Adeptovo porozumění tak postupně rostlo a prohlubovalo se, až jednoho dne zaslechl nějaký zvuk či frivolní píseň tančící dívky nebo ucítil příjemnou vůni neznámé květiny a vtom náhle pochopil smysl starých *kóanů*. „Buddha je jako suchý hnůj“ či „Buddha je jako tři měřice konopí“ nebo výrok „mysl není Buddha, učení není cesta“. Poté žák pocítil velikou radost a vděčnost ke svému starému mistrovi, jenž jej kdysi nemilosrdně vyhodil z kláštera a poslal do světa jen s holí a miskou na jídlo.

Chu-tuo 淨陀

Chuang-po 黃檗

Lin-t'i-lu 臨濟錄

sing-t'iao 行教

wu-wei čen-žen 無位真人

43) Zřejmě to bylo dáno i velmi drsnou dobou, v níž Lin-ti žil.

44) HU SHIH (1953), s. 21–23.

Základním pojmem Lin-tiho nauky je „pravý člověk bez hodnosti/pozice“ (*wu-wej čen-žen*), probuzená osoba, která dosáhla pravé svobody. Lin-ti praví: „Pravý člověk na ničem nezávisí. Je svobodný. Žije jako ryba ve vodě... Čím více ho hledáte, tím je dál. Nehleďte ho, je přímo před vašimi očima. Mějte důvěru sami v sebe. Nevysilujte se usilováním.“ Pravý člověk musí jednat spontánně, bez jakýchkoli plánů a přitom zodpovědně. Kamkoli se postaví, stojí v pravdě, nicméně nesnaží se žít podle nějakého předem stanoveného ideálu.

Lin-ti byl možná vůbec prvním čchanovým buddhistou, jenž své žáky bil a řval na ně.⁴³ Jak píše Chu Š', bití, křik, zdánlivě nesmyslné otázky a odpovědi, jsou přes veškerou svou zdánlivou nelogičnost a iracionálnost vědomou a naopak racionální pedagogickou metodou, jak čchanové adepty donutit jít vlastní cestou a skrze vynaložené úsilí dosáhnout vlastní, přímo zažívané a ničím nenahraditelné zkušenosti.⁴⁴ Byly to metody a zkušenosti jistě velmi tvrdé, ale vedoucí přímo a bez okolků ke kýženému cíli. Tyto přímočaré metody nebyly žádným „trýzněním divoké zvěře“, jak by se někdo mohl domnívat. Byly určeny k tomu, aby odstranily připoutanost a návyky žáků, a tak jim pomohly k dosažení pravé svobody a nezávislosti na čemkoli včetně buddhistických nauk, Buddhy či buddhů. Lin-ti velmi správně poznal, že právě takový typ závislosti může být tou nejhůře zdolatelnou překážkou probuzení. Neustále varoval své žáky před různými typy závislostí, protože pravé a správné pochopení buddhistické nauky (*dharmy*) nesmí záviset vůbec na ničem. Lin-ti říká zcela jasně: „Posluchači *dharmy*, jestliže jste na cestě, která není na ničem závislá, pak jste matkami buddhů. Protože buddhové jsou zrozeni z oblasti, která je absolutně nezávislá. Jestliže se dokážete probudit k této nezávislosti, pak už nebude žádný buddha, kterého byste se měli přidržovat. Jestliže můžete vidět věci tímto způsobem, to je pravé a správné porozumění.“

Lin-ti vyzývá žáky, aby se soustředili na každodenní, právě prováděné aktivity. „Být zde a nyní“ je základním axiomem adepta čchanu. Cokoli člověk pozorně a koncentrovaně dělá, má stejnou hodnotu jako meditace vsedě. Žáci mají jít cestou, která si ničeho nežadá. Mají jednat naprosto přirozeně, spontánně a bez usilování. Lin-ti praví: „Žáci, v Buddhově nauce není žádné úsilí.“

Lidé trpí, protože je jejich mysl neklidná, nestálá, plná pochyb, plánů, názorů, ulpívání na slovech a konceptech, hledání buddhovství atd. Jestliže ale člověk přestane přisuzovat věcem nějakou trvalou podstatu, přestane-li dualisticky rozlišovat věci na dobré a zlé, příjemné a nepříjemné, důležité či nedůležité atd., pak se jeho mysl stává nezávislou. Poznání pravé povahy všech věcí, tj. jejich prázdnoty, člověka osvobozuje. Je-li všechno prázdno, není třeba nic dosahovat, nic získávat. „Pravý člověk bez pozice“ žije v kaž-

dodenním světě bez vytváření karmických následků, vyvázán z karmického procesu příčin a následků, naprosto svobodný. Jak praví důrazně Lin-ti, „hlavní věcí je nenechat se *ničím* oklamat!“

紅女勤
劬日載
陽鳴鳩
拂羽怡
條桑只
因三卧
蠶將老
菊蠟頻
看夜未
央



2. DESET TISÍC VĚCÍ

Paraván s výjevy z říše
nesmrtelných. Koromandelský lak,
(dynastie Čching)



SLOVO ÚVODEM

Olga Lomová, Zlata Černá

Čínská řemesla mají původ ve starověku. Významným impulsem pro jejich další rozvoj pak byl vznik velkých měst a rozkvět obchodu, který nastává po nástupu dynastie Sung, tj. zhruba od konce 10. století n. l. U technologie a do značné míry i dekoru většiny dodnes zhotovovaných řemeslných výrobků lze vysledovat přímou kontinuitu právě až do sungské doby. Během dlouhé historie vývoje výtvarného výrazu a estetického cítění se v Číně zformovala bohatá škála uměleckých projevů. Ty lze v souladu s pohledem tradičních čínských vzdělců a milovníků umění rozdělit do tří hierarchicky uspořádaných okruhů či vrstev. Na nejvyšším stupni stojí autorské, intelektuálně a filozoficky zaměřené vysoké umění, za jehož reprezentanta tradice pokládá kaligrafii (včetně řezby pečetí) a tušové malířství různých žánrů a stylů. Toto umění bylo výsadou společenské elity. V těsné blízkosti vysokého umění, nicméně v tradičním pojetí hierarchie žánrů o něco níže, stojí některá řemesla úzce spjatá s životem vzdělců a úředníků, jako je knihtisk a řezba v kameni, zejména v nefritu. Na opačném konci hierarchie této škály uměleckých projevů se nachází lidová (venkovská) tvorba – rovněž rozlišená do mnoha technik a žánrů a také tematicky velmi rozmanitá. Venkovská lidová tvorba se vyznačuje, na rozdíl od uměleckých řemesel pěstovaných ve městech, výraznými regionálními odlišnostmi v estetickém pojetí díla i v jeho řemeslném provedení.

Umělecká řemesla jsou výrazně spjata s životem ve velkých městech. Jejich tvůrci byli nízkého původu a od dětství byli vychováni v lidových tradicích. Zároveň však s tím, jak se se svou produkcí obraceli ke společenské elitě, ochotně přijímali impulsy, které přicházely z oblasti vysokého umění a literatury. Umělecké řemeslo profesionálních tvůrců se v této hierarchii ocitá mezi vysokým uměním literátů na jedné straně a prostými projevy negramotných tvůrců na venkově na straně druhé. Svou technickou náročností, dokonalým zvládnutím materiálu, virtuozitou provedení a jemným estetickým cítěním se také umělecká řemesla podílela na formování řady charakteristických rysů té části čínské kultury, jíž udávalo tón umění vysoké. Postavení uměleckých řemesel mezi vysokou a lidovou kulturou jim dalo příležitost být prostředníkem mezi nimi, usnadnit vzájemné obohacování a rozrušovat hranice a omezení daná tradicí a konvencí.

Specificky čínským fenoménem je existence státních dílen, které od starověku pracovaly pod přímým dozorem dvora a pro jeho potřeby. Od staro-

věku státní dílny shromažďovaly velký počet nejlepších mistrů svého řemesla a udávaly tón ostatní profesionální výrobě. Postupem času paralelně se státními dílnami vznikaly také dílny soukromé, organizované v rámci rodu, kde se tajemství technologií i řemeslná virtuozita dědily z generace na generaci.

Umělci, kteří zhotovovali exkluzivní řemeslné výrobky, byli zpravidla anonymní stejně jako lidoví tvůrci na venkově. Jen výjimečně některé předměty uměleckého řemesla (například papírové draky), zhotovovali příslušníci literátské vrstvy. Jména jednotlivých mistrů různých řemesel dlouho zůstávala skryta za jmény slavných dílen, bez ohledu na to, že jejich výrobky se užívaly na císařském dvoře a v nejvyšších společenských vrstvách, stávaly se objektem sběratelské vášně i námětem básní známých osobností. Na konci dynastie Ming a za Čchingů, ruku v ruce se sílící poptávkou po řemeslných výrobcích jako předmětech estetického zájmu, dochází nicméně k tomu, že jména některých tvůrců byla přece jen zaznamenána a zachovaly se kusé údaje o jejich životě. Není bez zajímavosti, že mezi jmény proslulých mistrů z této doby jsou také jména žen – vynikajících řezbářek kamene, knihtiskařek a vyšivaček.

Od konce 16. století se s výrobky čínských řemesel seznamuje i Evropa, kterou technická vyspělost a řemeslná zručnost Číňanů zpočátku uváděla v úžas a nadšení. Evropané záhy začali sbírat čínské umělecké předměty, inspirovali se jimi ve vlastním uměleckém projevu a také usilovně hledali tajemství jejich výroby a nových technologií. Nejznámějším příkladem čínských řemesel importovaných do Evropy jsou samozřejmě výroba hedvábí, porcelánu a papíru a do jisté míry také knihtisk. Navzdory stagnaci, která v čínské kultuře nastává v 19. století v době vzrůstající ekonomické a technologické převahy rychle se modernizujícího Západu, se čínská řemeslná výroba zachovala na obdivuhodně vysoké úrovni. Lze tedy říci, že také zásluhou po generace děděných řemeslných dovedností zůstala čínská tradiční kultura živá až na práh moderní doby.



Neznámý autor, Krajina podle Čao Po-ťua, dynastie Ming (počátek 16. století). Tuš a barvy na hedvábí, detail vertikálního svitku. Malíř do horské krajiny zasadil rezidenci palácového typu. Jedná se o komplex budov a dvorků se zahradní úpravou. Budovy mají charakteristické rudě lakované sloupy na vyvýšené kamenné terase a prohnuté střechy kryté glazovanými taškami. Z jednoho dvorku vyčnívá skalka bizarních tvarů, tzv. jezerní kámen.

DŮM

V pohledu tradiční čínské kultury na rozdíl od Evropy architektura nepředstavuje zvláštní druh umění a není chápána jako příležitost pro výraz originality a individuální tvořivosti svého tvůrce. Konstrukce staveb se řídí postupy prověřenými tisíciletou tradicí, které jsou v principu stejné, ať se jedná o palác, chrám nebo prosté stavení. Stavitelské umění se dědilo především ústním podáním od mistra k žákovi. Později, zejména s rozmachem městské kultury za dynastie Ming, vznikaly také psané příručky, z nichž nejznámější a také nejpodrobnější je tzv. Kanonická kniha Lu Panova (*Lu Pan ting*), pojmenovaná podle legendárního stavitele a patrona tesařů Lu Pana. Součástí děděné moudrosti o tom, jak stavět domy, byly také magické formule a pokyny, jež je třeba dodržovat při stavbě, aby byla zajištěna ochrana domu před nečistou silou.

Uspořádání stavby domu odpovídá jak požadavkům konstrukčních postupů, tak magickým předpisům a konečně i předpisům lidským, nařízením císařského dvora, která v různých dobách omezovala velikost (zejména

Dvanáct ochranných amuletů vylepovaných postupně do různých částí domu v předepsaném pořadí v různých světových stranách, jak je uvádí Lu Panova kniha. (RUITENBEEK, s. 309–310)



výšku) a výzdobu staveb v závislosti na společenském postavení majitele. V uspořádání domu se tak zrcadlí duchovní i společenský život tradiční Číny a čínský dům podává svědectví nejen o řemeslné dovednosti svých stavitelů.

Na rozlehlém území Číny se v průběhu tisíciletí vyvinuly rozmanité regionální varianty obydlí příslušníků národnosti Chan, tedy vlastních Číňanů. Ty se přizpůsobují zejména rozdílům v klimatu a také vstřebávají různé místní kulturní tradice. Přesto lze s jistým zjednodušením hovořit o „čínském“ domě jako o jednom typu, který sdílí určité základní charakteristické rysy. Tyto rysy zde stručně představíme.

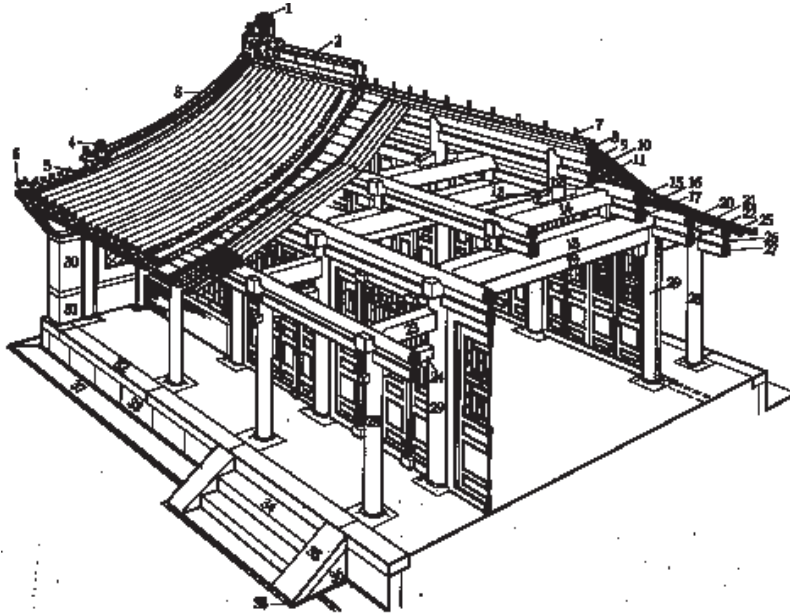
Základní technologie

Divadelní jeviště v Lung-jen, provincie Fu-fien, jižní Čína. Jevišťe je v souladu s tradicí umístěno ve dvoře chrámového komplexu. Na fotografii je dobře patrná základní konstrukce budov s nízkou platformou, sloupy na kulatých patkách a podle potřeby vyplněná či nevyplněná stěnami a dřevěnými okenicemi. (LO a HO, s. 194)

Podle archeologických nálezů víme, že základní technologie stavby čínského domu jsou od starověku překvapivě neměnné. Staví se zpravidla na vyvýšené platformy z dusané hlíny. Vlastní dům je tvořen nosnou dřevěnou konstrukcí sestávající ze „sloupů a trámů“ (*ču liang*). Sloupy, na nichž stojí dřevěná konstrukce, jsou posazené na výrazné kamenné patky, zpravidla zaobleného tvaru. Prostor mezi sloupy je částečně vyplněn stěnami z různého materiálu podle místních podmínek (dřevo, na severu dusaná hlína, vepřovice a také pálené cihly, na jihu vedle cihel bambus, případně vymazaný hlinou a



Průhled do konstrukce typické severočínské stavby. (Čung-kuo ku-taj tien-ču ti-šu š', s. 124)



obílený). Obvykle se zdůrazňuje, že čínské stavby mají skeletovou konstrukci, to znamená, že neužívají nosné stěny. Pravdou však je, že v řadě běžných typů čínských domů se vedle skeletové konstrukce objevují také nosné zdi.

Používají se dva základní typy střešní konstrukce: na severu střechu podepírá systém stojek a trámů (*tchajliang*), na nichž leží vaznice. Konstrukce se sbíhá k horní hřebenové vaznici (čínsky *ti lin*, „páteřní vaznice“), nejvyššímu bodu střechy, který dal ve starověku vzniknout pojmu *tchaj-ti*, klíčovému v čínské filozofii. V jihočínských domech jsou vaznice, včetně horní hřebenové vaznice, podepřeny přímo od země sloupy, zatímco příčné trámy *liang* nejsou nosné a slouží pouze ke stabilizaci celé struktury. Oba typy konstrukce krovu umožňují vytvářet různě vysoké a rozlehlé střechy. Zejména v honosnějších stavbách bývá střešní konstrukce složitá a vícevrstevná, včetně složitého systému konzol sloužících k rozložení tíhy mohutné střechy.

Povětrnostním vlivům vystavené části dřevěné konstrukce bývají u honosnějších staveb pokryty vrstvou červeného laku. Příčné trámy palácových a chrámových staveb jsou minimálně od dob panování dynastie Ming zdobeny bohatě malovanými ornamenty, blahopřejnými motivy i figurálními výjevy ze známých románů a divadelních her (viz. obr. na s. 301).

Střecha čínského domu je pobita prkny a dobře izolována vrstvou hlíny, kterou pokrývají keramické tašky (*wa*), na venkově pak také došky a výjimečně i jiný materiál. Tašky mají rozmanitý tvar a v různých oblastech se kladou různým způsobem přes sebe. Na vnějším okraji střechy honosnějších domů bývá řádka jednoduchých tašek zakončena ozdobnou taškou „přelo-



Zakončení řady střešních tašek
ozdobnou taškou *wa-tang*.
(KNAPP, s. 157)

menou“ přes okraj střechy. Tato ozdoba, která má v čínštině zvláštní název *wa-tang* (přičemž starožitné *wa-tangy* byly po staletí předmětem sběratelského zájmu), zároveň slouží jako ochrana vyčnívajících konců krokví před povětrnostními vlivy. V severní Číně jsou střechy střídme, jen mírně prohnuté, příležitostně s ozdobami na obou koncích mírně přečnívajících hřebenové vaznice. Pouze střechy paláců zdobí keramické figurky zvířat a bájných tvorů. V jižní Číně (a také na Taiwanu) se setkáváme s typicky prohnutými střechami.

Střechy chrámů a bohatých domů jsou také bohatě zdobeny na hřebeni i v rozích. Zvláštností jihočínských domů jsou zděné štíty po stranách stavby, často zajímavě tvarované a různě zdobené. Ozdobné prvky na střeše, včetně dekoru na koncových taškách *wa-tang* nemají pouhou estetickou funkci, nýbrž slouží také k magické ochraně domu. V některých případech (často to platí u palácových staveb) mohou vyjadřovat i společenský statut majitele domu.

Typické severní domy, a zejména domy na venkově, jsou přízemní (*pch'ing fang*). Na jihu se tradičně staví i patrové domy (*lou fang*), s výjimkou některých ojedinělých regionálních typů však nepřesahují výšku jednoho patra.

Čínské stavby jen výjimečně mají trvanlivost srovnatelnou s kamennými a cihlovými budovami, jaké známe z Evropy. Zároveň však jejich prostá a otevřená konstrukce, která připomíná stavebnici, umožňuje snadnou výměnu poškozených částí a permanentní obnovování domu v jeho původní podobě, takže dům, byť v jednotlivostech obměňovaný, mohl zůstat věčně tentýž. V tom se stavba čínského domu podobá základním principům čínského myšlení, které přijímá nestálost a permanenci proměňování světa jako skutečnost, proti níž se nelze bránit, ale které je možné se přizpůsobit a ve shodě s ní zajistit trvání.

Dům jako komplex sestávající z menších kombinovatelných jednotek

Přirovnání ke stavebnici platí i o plošeném uspořádání čínského domu. Různě velké domy vznikají kombinací základních jednotek, tzv. *tien*, a jejich uspořádáním v rámci komplexu staveb a dvorků. *Tien*, výraz, který v moderní čínštině slouží také jako numerativ pro obytné prostory, značí vzdálenost mezi dvěma sloupy domu, případně plochu mezi čtyřmi sloupy vymezujícími prostor uvnitř. (Velikost této plochy je na severu maximálně 3,6 m na šířku a 4,8 m do hloubky; na jihu bývá hloubka této plochy větší a dosahuje až 6,6 m). Dům vzniká sestavováním „*tienů*“, symetricky po obou stranách hlavní síně. Nejběžnějším typem venkovského obydlí v severní Číně je

doměk o třech „světnicích“ (*san tien wu*), tradičně nazývaný podle svého podlouhlého tvaru také „drak“ (*i tchiao lung*) (obr. 25, 26). Domek je orientovaný směrem k jihu, kde jsou okna i vchod. Ve vchodu je typický vysoký práh, který má magickou úlohu a brání vstupu nečistých sil do domu. Zároveň bezpochyby ztěžuje vstup do domu, který je zejména v létě stále otevřený, domácímú zvířectvu i všelijaké havěti.

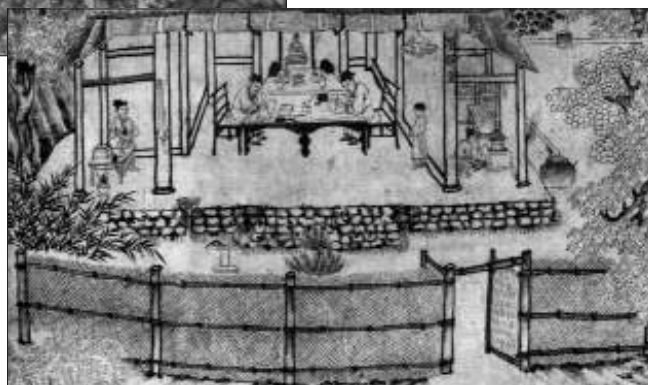
Před vchodem, stále ještě na mírně vyvýšené plošině, se nalézá zápraží kryté přečnávající střechou (*jen*). Severní stěna je plná, bez oken, neboť od tamtud přicházejí v zimě studené větry.

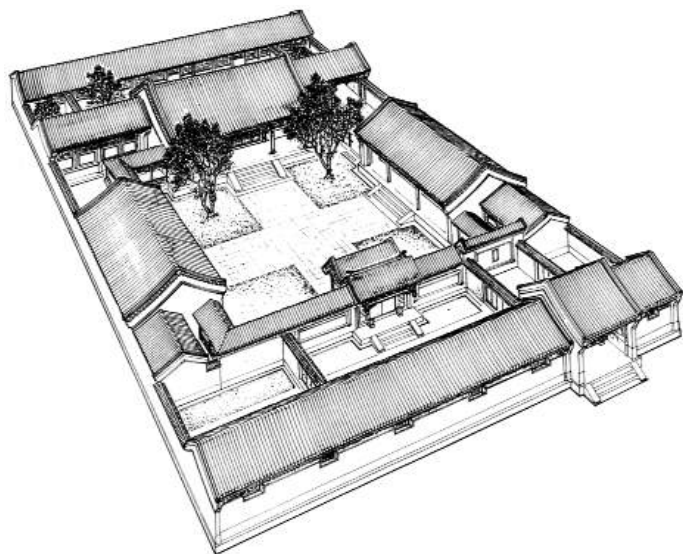
Jak se rozrůstá rodina, rozrůstá se i dům. Částečně je možné prodlužovat podélnou stavbu symetricky po obou stranách doplňovanými přístavbami (*cche fang*, *siang fang*). Dům se však především rozšiřuje přístavbami dalších malých domků kolem dvora. V různých oblastech Číny jsou běžné různé způsoby sdružování domků kolem dvora – na severu domky obestavují dvorek ze čtyř stran. Takovému domu se pak říká „dvůr spojený ze čtyř stran“ (*s'-che-jüan*). Na jihu Číny jsou běžné stavby umístěné do tvaru U, tzv. „dvůr spojený ze tří stran“ (*san-che-jüan*). Přístavby slouží nejen k obytným účelům, ale přirozeně také jako hospodářská stavení.



Venkovský domek o třech světnicích („drak“). Jižní Čína, KNAPP s. 25

Li Kung-lin (cca 1041–1106), Obydlí v horách Lung-mien, detail. V prostřední síni prostého venkovského domku „o třech světnicích“ sedí hostitel se svými hosty a společně se věnují ušlechtilým zábavám literátů. Soudě podle obrazu bódhisattvy vzadu na zdi, je možné, že opisují buddhistické sůtry. Domek, který v tomto případě nebyl obydlím svého majitele, nýbrž svého druhu zahradním pavilónem, má stejnou dispozici jako běžná venkovská stavení, včetně slaměného plotu, který vyznačuje jeho dvorek. (HARRIST 1998, příloha 1.10)





Typický dům s dvorkem „spojeným ze čtyř stran“, jaké lemují úzké uličky *chu-tchung* starých rezidenčních čtvrtí Pekingů. (*Čung-kuo ku-taj tien-ču ťi-šu š'...*)

Dvůr (*jüan*) je chápán jako integrální součást čínského domu. I nejjednodušší venkovské obydlí sestávající z jediného stavení má před sebou ohrazený dvorek. Komplex ještě doplňuje samostatný „boční domeček“ (*cche-suo*), tj. záchod, umístěný zpravidla v jihozápadním koutě celého komplexu. Také kuchyně (na severu jen pro léto, protože v zimě se kvůli teple vaří v síni, k níž přiléhají obytné světnice) bývá v samostatném domku, zpravidla na východní straně.⁴⁵

Nedílnou součástí domu chápaného jako systém budov obklopujících dvorky jsou stromy zasázené ve dvorcích. Ty slouží také jako ochrana před slunečním žářem a hrají důležitou roli v magickém ovlivňování životního pro-

středí obyvatel domu v rámci jeho rozvržení podle pokynů geomanta.

Základní uspořádání domu doplňuje různě honosný vchod krytý střechem a tzv. zeď duchů (*čao pi*). Tato zídka stává samostatně přímo naproti vchodu do dvora. Často bývá zdobena magicky působícími ornamenty. Zeď brání nepříznivému proudění větru, je důležitou součástí ochrany domu v rámci pravidel geomancie a podle lidových pověr zabraňuje zlým duchům vstoupit do domu, neboť duchové se prý pohybují vždy rovně a nedokáží zahnout prudce do strany. Zeď také brání pohledu zvenčí do dvora, kde se v létě odehrává značná část každodenního života rodiny.

Větší sídla jsou tvořena větším počtem dvorů obklopených obytnými domky, případně větší rozlohou domků (sestavěných z většího počtu

45) Rozvržení domu se v řadě ohledů liší regionálně. V některých oblastech jižní Číny je „správné“ uspořádání do značné míry opačné tomu, co zde popisujeme, s výjimkou orientace domu k jihu.

Venkovský dům typu „dvůr spojený ze tří stran“, Jung-ťia, provincie Če-ťiang. Zvýšená střecha, zeď z šikmo kladených oblých kamenů a dláždění chodníku jsou rysy typické pro některé oblasti jižní Číny. Prohnutá přední zeď a vchod vmáčklý dovnitř jsou naopak neobvyklé a naznačují, že zde došlo k porušení pravidelné struktury domu z magických důvodů. (LO a HO, s. 148)

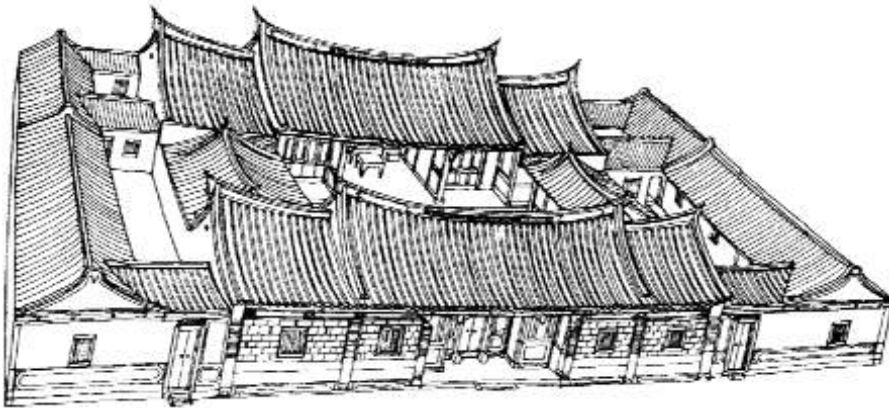


„*tienü*“) a adekvátně větších dvorků. Základní tvar i způsob uspořádání však zůstávají stejné jako u těch nejprostších obydlí.

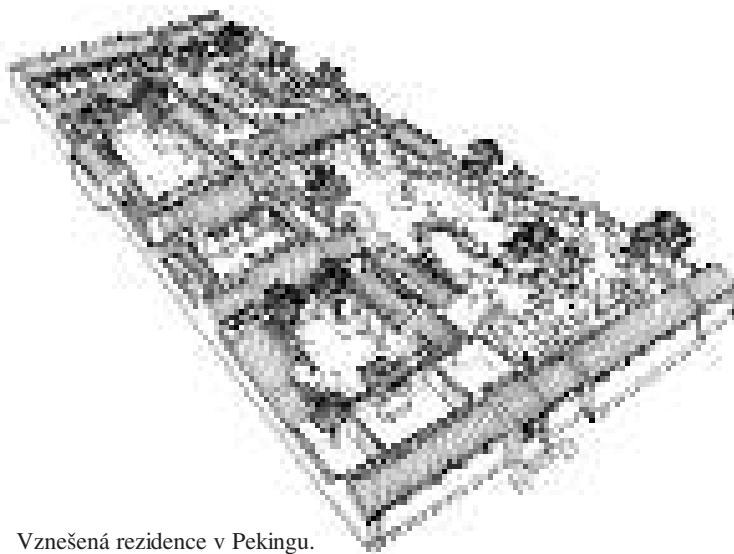
To platí o městských domech, a dokonce i o palácích rozkládajících se na veliké ploše a pojímajících do sebe desítky dvorů. Součástí těchto bohatých domů bývala také zahrada. Rozkládala se v zadní („vnitřní“) části domu, tj. za hlavní síň *tchang*. Zahradu opticky zvětšují umělé skalky, klikatě vedené cestičky a zídky s bizarně tvarovanými průhledy a průchody. Rozlehlejší zahradu doplňují ještě drobná zahradní architektura. Součástí zahrady bývá jezírko, které vedle estetické funkce v létě příjemně ochlazuje a je zároveň ochranou proti požáru. Někteří slavní sběratelé knih a obrazů za dynastie Ming stavěli nad jezírkem zvláštní pavilon, který sloužil jako budova knihovny chráněná vodou jezírka pro případ požáru. Rybníčky doplňovaly také okolí prostých venkovských staveb, tvořily součást hospodářského zázemí domu a zároveň pomáhaly vylepšit z geomantického hlediska nepříznivé prostředí.

Uspořádání domu odráží společenské zvyklosti a hierarchické uspořádání společnosti. Každý dům má svou veřejnou neboli vnější část (*waj*). Zde je alespoň malý oltář s tabulkami předků, odehrávají se zde všechny rituály spojené s výročními obyčejí a rodinnými svátky a také jsou zde přijímány návštěvy. Bydlí se pak v části soukromé, vnitřní (*nej*). V jednoduchém venkovském stavení je onou veřejnou a ceremoniální částí domu prostřední světnice (v různých částech Číny se jí říká různě, nicméně součástí jejího názvu je vždy slovo *tchang*), z níž se vchází po stranách do přilehlých ložnic, v některých oblastech Číny přiléhavě pojmenovaných jako „uší“ (*er fang*).

V literatuře je nejlépe popsán pekingský dům, který náleží k typu „dvůr spojený ze čtyř stran“ (*s'-che-jüan*). Tyto uzavřené obytné komplexy lemují úzké uličky rezidenčních čtvrtí starého Pekingu, tzv. *chu-tchungy*. (Dnes jsou ovšem bourány a nahrazovány moderní panelovou zástavbou.) Do ulice se dům obrací zády. Okna a dveře jsou vždy orientovány do dvora, pouze zdobe-



Lin An-tchajova rezidence v Taipei, typická jihočínská stavba s elegantně prohnutými střechami s centrálním dvorkem a rozšířením o boční dvorky. (KNAPP, s. 25)



Vznešená rezidence v Pekingu. Základní typ domu sestávajícího z dvorku obklopeného ze čtyř stran zdí a staveními je rozvedena do komplexu s rozlehlou přiléhající zahradou.

domků obrácených k jihu. Jedná se o zadní, přísně privátní trakt, kam běžně neměl přístup nikdo cizí. V této „vnitřní“ (*nej*) části domu žily ženy – odtud jeden ze zastaralých výrazů pro pojmenování manželky v čínštině (*nej-žen*, tj. „osoba z vnitřku“). Pokud se jednalo o honosnější sídlo, navazovaly severním směrem další stejně koncipované dvorky, k nimž se procházelo zpravidla bočními vrátky na východní a západní straně. Ve zvlášť honosných domech, podobně jako v chrámových komplexech nebo v císařském paláci, bývaly k jihu orientované síně průchozí.

Orientace podle světových stran je charakteristickým rysem čínské kultury od starověku. Má magický původ rozvinutý v korelativní kosmologii za dynastie Han, přičemž východ a jih jsou místa života, zatímco západ a sever místa smrti. V uspořádání domu podle světových stran se zračí i společenský rituál tradiční Číny. Pán domu – stejně jako vladař – přijímá při oficiálních příležitostech ostatní příslušníky rodiny, případně návštěvy usazen tváří k jihu. „Tváří k jihu“ je také zavěšen portrét předka či stojí tabulky se jmény předků na oltáříku uprostřed hlavní síně. Mrtví předkové rodu jsou uctíváni směrem k severu. Na východní straně, straně slunce a počátku života, je čestné místo. V boční světnici přiléhající na východní straně k hlavní síni bydlí proto nejváženější členové rodiny – prarodiče nebo rodiče již dospělých dětí. Neprovdané děti, případně syn se snachou, dokud ještě nebylo přistaveno boční křídlo domu, bydlí v přístěnku přiléhajícím k hlavní síni na západní straně, jež je v tradičním společenském rituálu vyhrazena pro osoby ve společenské hierarchii o stupínek níže. Ve východním křídle domu také bývá kuchyně, místo, kde je uctíván Pán ohniště (*cao wang*), ochránce domu. (Na venkově v Severní Číně bývá kuchyně také přímo součástí hlavní síně *tchang*.)

Pohled z ptačí perspektivy na typický jihočínský dům s „nebeskou studnou“. (KNAPP, s. 46)

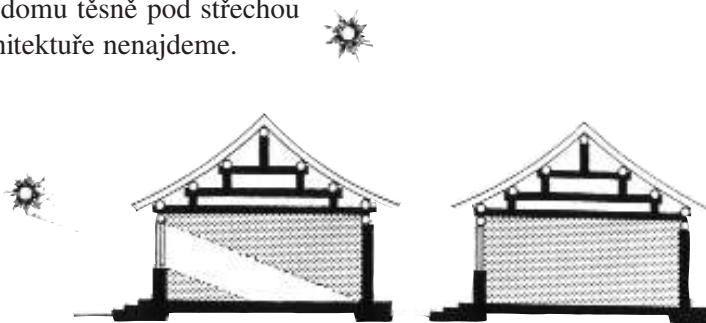


Sdružování staveb do komplexů obklopujících dvorek částečně obehnaný zdí a orientace podle světových stran má také zcela praktický účel. Dvorek dobře chrání před povětrnostními vlivy. Architektura je zde dokonale přizpůsobena klimatu, neboť pro severní Čínu jsou příznačné chladné, avšak slunečné zimy, kdy od severu vane ostrý vítr, který může přinášet písečné bouře. Orientace hlavní stavby směrem k jihu zabezpečuje její vytápění slunečním zářením, neboť jižní stěna (z větší části vyplněná okny) přijímá největší množství slunečního světla.

Vedle přízemních domů, jak je známe z Pekingu, se zejména na jihu stavěly také domy patrové. Přízemí zde slouží jako společenská, „veřejná“ a také hospodářská část domu, zatímco v patře je jeho privátní část. V patře může být kolem dokola dřevěný ochoz, který umožňuje samostatný přístup do jednotlivých pokojů. Rozšířená je také varianta přízemního domu, kde postranní křídla jsou přízemní a pouze hlavní síň je vystavěna do patra.

Charakteristickým znakem tradičních domů v některých oblastech jižní Číny, zvláště ve městech, je ve srovnání s poměrně rozlehlými dvorky severních domů kompaktnost budovy, její sevření kolem malého dvorku, který z větší části zakrývají obzvláště dlouhé převislé střechy. Toto uzavřenější pojetí komplexu domků obklopujících vnitřní dvůr je způsobeno snahou chránit obyvatele domu před sluncem a zároveň vytvářet v obytném komplexu systém průduchů a příjemný průvan. Těmto sevřeným dvorkům se říká „nebeská studna“ (*tchien ting*), neboť malý prostor dvorku kolem dokola obklopený masivními stavbami působí jako skutečná „studna“.

V některých částech Číny, zejména na jihu v provincii Jün-nan, se staví zvláštní varianta vysokých domů kompaktně obklopujících nevelký dvorek, jimž se podle charakteristického tvaru, jenž připomíná pečeti do kamene, říká „pečeť“ (*i-kche-jün*). Tyto domy jsou patrové, přičemž zděné přízemí (z pálených cihel nebo vepřovic) slouží jako hospodářské zázemí včetně sýpek, skladišť a chlévů, zatímco v prvním, dřevěném patře se bydlí. Kuchyně zde bývá na rozdíl od severu v západním bočním domku. Příznačným rysem těchto domů je nepravidelná střecha – vnější strana je kratší, zatímco vnitřní strana sklánějící se do dvora je delší. Také okenní otvory na vnější straně domu těsně pod střechou v severní architektuře nenajdeme.



Novoroční obrázek k uctění boha ohniště, 40×30,3 cm. Šest božstev ochraňujících dům a rodinu. Nahoře uprostřed trůní Pán ohniště Cao-tün, vyznačený zde červeným rámečkem. Sběrka V. Alexejeva, Ermitáž. (RUDOVA et al, obr. č. 4)

Tradiční čínské domy byly částečně vyhřívány sluncem. V létě však naopak bylo třeba před sluncem se chránit. Schéma znázorňuje, jak převislá střecha umožňuje pronikání zimního, nízkého slunce do domu a naopak v létě brání jeho přístupu. V letních vedrech zůstával dům otevřený tak, aby vznikl průvan a tak se ochlazoval horký vzduch. (KNAPP, s. 91)

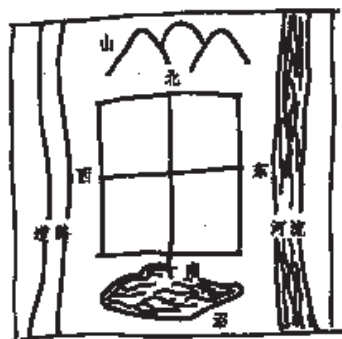
Domy v „jeskyních“

Ve sprašových oblastech severočínského venkova se staví obydlí z větší části vydlabaná do sprašových svahů jako jeskyně (tzv. *jao tung* – jeskynní domy). Navzdory asociacím na primitivní, nepohodlné přežívání člověka v dobách počátků lidské civilizace, které výraz „jeskynní dům“ může vzbuzovat, jedná se o komfortní obydlí dokonale přizpůsobená drsným přírodním podmínkám i nedostatku stavebního dříví.

Domy jsou ve spraši vyhloubené buď ve svahu, nebo jsou zahlobené do země kolmo dolů. I v tomto případě zůstává zachována dispozice soustředěná kolem dvorku, ze kterého vedou vchody do jednotlivých světnic. Světnice mají valbový strop a jsou vyztuženy dřevěnou konstrukcí. Na vstupní straně je veliké okno se zdobnou mřížovou konstrukcí původně vylepenou papírem, dnes zasklenou. Nad vchodem do „jeskyně“ obvykle přechází převíslá střecha, která vytváří obytný prostor na zápraží domu a také chrání obydlí před žárem letního slunce.



Ideální uspořádání domu podle pouček čínské geomancie. Čtverec uprostřed představuje dům s naznačenými světovými stranami. Na severu je tříklanná hora, na jihu rybníček, na východě teče řeka a na západě vede cesta. (SUN Cung-wen, s. 538)



Obydlí vyhloubená ve spraši (KNAPP, s. 202)

Geomancie

Jak již bylo řečeno, uspořádání domu se řídilo nejen praktickými ohledy a společenskými pravidly, ale ovlivňovaly jej také magické ohledy na to, aby obyvatelé domu žili v souladu se všemi silami, jež v čínském tradičním chápání ovlivňují chod vesmíru, společnosti i lidského organismu. Od starověku se proto přikládala velká důležitost věštcům a geomantům, kteří pomáhali nalézt vhodné místo pro stavbu domu a dávali rady, jak dům a jeho bezprostřední okolí upravit tak, aby jeho obyvatelé měli zaručenou prosperitu

a štěstí. Tento zvyk býval takovou samozřejmostí, že stěhovat se či hledat nové místo k bydlení se čínsky dříve řeklo *pu t'ü* (dosl. „věštbou vybírat místo k bydlení“).

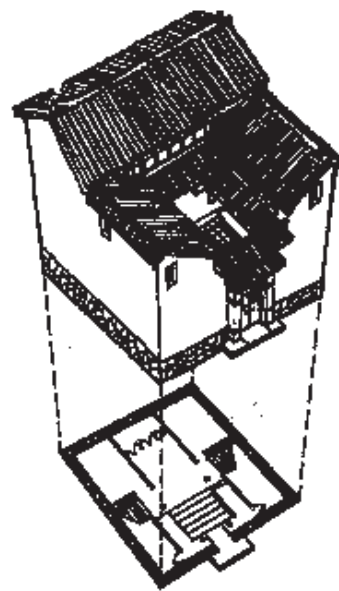
Ve svém rozhodování se věštcí a geomanti řídili vnějšími podmínkami terénu. Posuzovali tvar kopců a směřování toku řek, umístění svažitého terénu, rovného terénu a různých vodních zdrojů, proudění větru atd. Vnější tvary (*šing*) terénu se pochopitelně posuzovaly ve vztahu ke světovým stranám. Vnější tvary byly při tom chápány jako ztělesnění sil utvářejících vesmír, s nimiž člověk má žít v souladu.

Další faktory, které bral geomant v úvahu, jsou různé astrologickými výpočty, numerologické spekulace odvozené od Knihy proměn (*I-t'ing*), magické významy spjaté se jménem rodu, který měl v domě sídlit atd. Rozhodnutí o umístění a uspořádání domu ovlivňovaly představy o silách *jin* a *jang* a pěti hybatelích (*wu šing*) a v návaznosti na ně o „pěti světových stranách“, „pěti barvách“, „pěti zvucích“ a „pěti číslech“. Dům měl být v souladu s prouděním dechu *čchi* a geomanti pracovali s představou podzemních či dračích tepen (*ti maj, lung maj*), jimiž pod zemí proudí životodárné *čchi* a jimž dům nesmí překážet. Vedle zvláštního ohledu na „dračí tepny“ bylo třeba dbát také na „dračí doupata“ (*lung süe*) ukrytá pod zemí, jejichž porušení by přineslo katastrofální následky pro obyvatele domu a jejich potomky.

S „pěti světovými stranami“ (tj. vedle východu, jihu, západu a severu ještě střed) souvisejí také „čtyři zárační duchové“ (*s' ling, s' siang*), tj. bájná zvířata čtyř světových stran: zelený drak (*čching lung*), rudý pták (*ču čchiue*), bílý tygr (*paj chu*) a želva v objetí s hadem (*süan wu*). Geomancii dále ovlivnila díla starověké filozofie. Vedle Knihy proměn a jejího systému trigramů a hexagramů to byly dva magické diagramy – diagram z řeky Luo a diagram ze Žluté řeky – a na ně navazující složitá numerologie *jinových* (sudých) a *jangových* (lichých) čísel. Obecně platí, že v rozvržení stavby domu jsou lichá čísla šťastná (na rozdíl od hrobu, kde je tomu naopak).

Některé školy geomancie ke svým složitým výpočtům používaly speciální kompas. Ostatně kompas, původně sestrojený právě pro potřeby geomancie, je čínským vynálezem. Dalším textem, který měl velký vliv na čínskou geomancii, byly starověké Zápisy o obřadech (*Li ti*), kde jsou zachyceny předpisy související s rituálem každodenního života a s výročními obyčejí. Konečně pro čínskou geomancii má velký význam také klasický taoistický spis *Tao-te-ťing* Starého mistra.

Ve starých knihách se setkáváme s různými názvy pro geomancii, včetně výrazu *ti-li* („principy země“), slova dnes užívaného ve významu „zeměpis“. Dnes je nejobvyklejším jménem pro geomancii výraz *feng-šuej*, což doslova znamená vítr a voda – a skutečně, jedna z důležitých okolností, jimiž se geomanti zabývali, bylo právě proudění větru a přítomnost vody v daném místě.

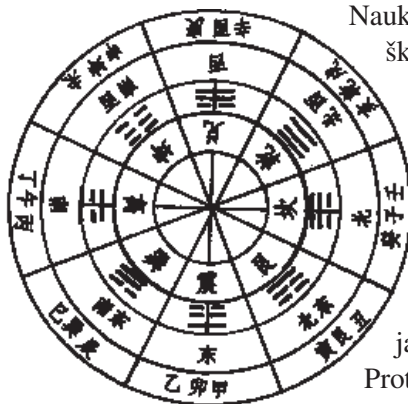


Dům ve tvaru „pečetí“ s rozkresleným půdorysem, na němž je patrné vnitřní uspořádání přízemní části domu. Kchun-ming, provincie Jün-nan. (KNAPP, s. 53)

Model domu ve tvaru „pečetí“. Výška 34 cm. Hrobová keramika, 1. stol.př. n. l. (*Chan-taj wen-wu*, s. 203)



Kompas *geomanta luo-pchan*. Na kulaté desce, na níž je volně zavěšena magnetická střílka orientovaná směrem k jihu, jsou ve vnějších kruzích postupně kombinace cyklických znaků, označení světových stran, trigramy a jejich názvy. Kompasy mohly být i podstatně složitější a obsahovaly i souřadnice pro postavená hvězd. (SUN Cung-wen, s. 551)



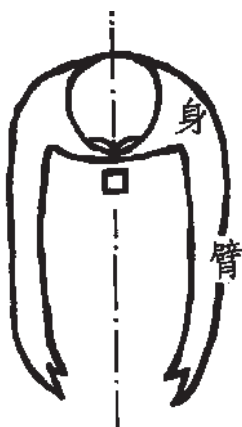
Nauka o *feng-šuej* byla rozpracována v řadě škol, které se v dílčích pojetích liší, základní zásady jsou však společné. Vedle již zmíněné orientace podle světových stran a numerologických a astrologických výpočtů sdílejí především přesvědčení o důležitosti umístění stavby vzhledem ke kopcům a horám a vodním zdrojům. Hory v sobě shromažďují čchi a vítr, podobně jako voda, která je spjata s „živým čchi“.

Proto by podle nauky geomantů dům měl ideálně stát na úpatí kopce, zády k němu. Pokud terén

takové řešení neumožňuje, doporučuje se nahradit sílu kopce stromy, které také v sobě hromadí čchi, a tím prospívají obyvatelům domu. Zvláštní magická moc se připisovala především vrbám. Stromy obecně se těšily velké úctě a kácení stromů kolem domu se považovalo za zcela nepatřičné. V čínské poezii je tak běžný obraz vesnice v dálce, která se jeví jako shluk stromů uprostřed polí, nad nimiž stoupá kouř kuchyňských komínů. Báseň Tchao Jüan-ming (365–427 n. l.) hovoří o svém venkovském domě ještě konkrétněji:

Orám lán úhoru, co leží za jižním polem,
do polí, do zahrad vrátiv se, čistý čchi být.
Čtvercový pozemek, o něco víc než *mou* deset,
chalupa pod došky, devíti světlic v ní řad.
Zezadu jilmy a jívy tu stíní mé krovy,
před domem vysázen švestek a broskvoní sad.

(Překlad Marta Ryšavá a Josef Hiršal)



V čínské geomancii se velké autoritě těší Tao-te-ting, kde v kapitole 42 je mimo jiné následující pasáž: „Každá z bytostí nese na svém týle temnotu (*jin*) ve svém náručí objímá světlo (*jang*). Proudící životodárný dech je uvádí v soulad tváří k jihu.“ (překlad Berta Krebsová) Podle názoru některých škol geomancie je zde pojmenována základní poloha domu, kterou lze parafrázovat jako „zády k severu a tváří k jihu“. (SUN Cung-wen, s. 517)

Druhou podmínkou ideálně položeného domu je vodní plocha před domem. Zejména v jižní Číně, kde je větší bohatství vodních zdrojů, bývá i před obyčejným vesnickým stavením za tím účelem vybudován rybníček, kde se chovají ryby a kachny, a který je osázený jedlými vodními rostlinami.

Principy geomancie se řídilo i umístění „posmrtného obydlí člověka“, hrobu. Přesvědčení o vlivu vesmírných sil na lidský život a prosperitu lidského společenství bylo tak silné, že pokud se v rodině nebo ve vesnici objevila úporná nemoc či vytrvalý neúspěch v každodenním počínání, byl pozván geomant, aby vyšetřil možné narušení rovnováhy, a poradil, jak je odstranit. Běžnými způsoby nápravy byla již zmíněná výsadba stromů tam, kde chyběly, hloubení nových rybníčků (tzv. *fengšuejové* háje a *fengšuejové* rybníčky), dodatečné stěny či solitérní stavbičky, které měly za úkol usměrnit proudění *čchi*, proražení okna ve slepé zdi, případně další úpravy uspořádání a výzdoby domu.

NÁBYTEK

Charakteristickým rysem interiéru čínského domu je otevřenost jeho konstrukce. Jak jsme se zmínili v předchozí stati, v místnostech přízemních budov není zpravidla stropem zakrýván pohled do střešní konstrukce. V jednodušších domech jsou trámy holé a slouží také k zavěšení různých předmětů, které jsou tak chráněny před hlodavci a hmyzem. V honosných domech bývá trámová střešní konstrukce bohatě zdobená malbou a vyřezáváním, zatímco sloupy a dřevěné rámy oken a dveří jsou pokryté barevným lakem. Lakování chrání dřevo a zároveň působí zdobně.

Vnitřní stěny jednotlivých domků tvoří jen lehké přepážky a mnohdy vnitřní členění domku naznačuje pouze ozdobná vyřezávaná stěna, která nebrání pohledu do vedlejší místnosti. Také obvodová stěna místnosti obrácená dovnitř dvorku je z větší části otevřená a tvoří ji složitě prořezávané dřevěné okenice, případně mřížoví oken. Ozdobné mřížoví oken bývá vyřezáváno do složitěho ornamentu, který často nese blahopřejný význam. Ve starých dobách mřížoví vyplňoval papír, který v moderní době nahrazuje sklo. Papírové či skleněné plochy oken vyplňující prostor mezi mřížovím se tradičně zdobí barevnými vystřihovánkami z papíru, a to zejména u příležitosti novoročních svátků a také o svatbách.

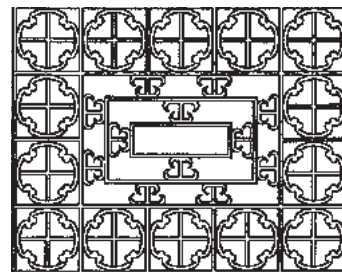
Jednoduché venkovské stavby mají podlahu jen z udusané hlíny. V komfortnějších domech podlahu kryjí ploché kameny nebo dlaždice. Prkené podlahy ani koberce Číňané tradičně příliš často neuvítají, zejména proto, že ve vlhkém, horkém létě taková podlaha není praktická.

V severní Číně jsou nedílnou součástí domu vytápěná cihlová lůžka, tzv. *kchang*, která zabírají větší část obytných světnic. *Kchang* je umístěn podél jižního okna, takže na něj dopadají sluneční paprsky. Ze spoda ho vytápějí kamna umístěná při stěně prostřední síně, na nichž se zároveň vaří. *Kchang* je dostatečně prostorný, aby na něm přes den mohla sedět celá rodina. Zde se jí, konají ruční práce a děti si zde hrají. V noci pak *kchang* slouží jako lůžko.

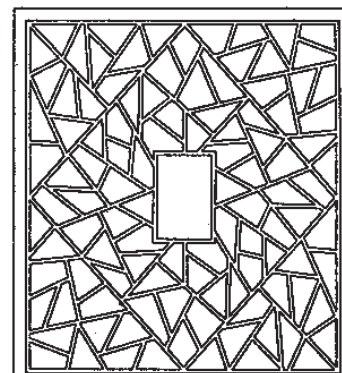
Nábytek

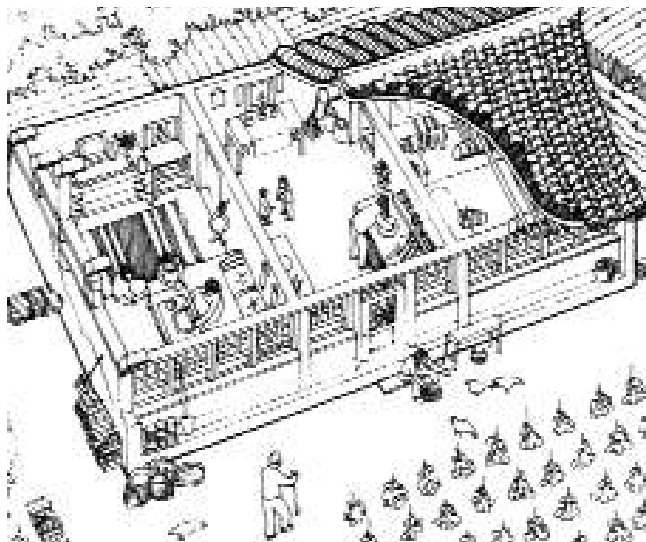
Na rozdíl od konstrukce a uspořádání domu, které se v průběhu několika tisícileté historie Číny nijak výrazně nezměnila, nábytek prochází výraznou proměnou, zejména pod vlivem kontaktů se Střední Asií, Indií a Předním východem prostřednictvím Hedvábné cesty. O cizím původu svědčí mj. i čínské názvy pro některé druhy nábytku, v nichž se uplatňuje přívlastek „*chu*“ – barbarský.

Kulaté mřížoví je tvořeno stylizovaným zobrazením hlavic magických žezel *žu-i* spojených do kruhu. Ornament má zaručit štěstí a prosperitu. (DYE, s. 276)



Velmi moderně působí ornament sestavený z trojúhelníkových „puklin v ledu“. (DYE, s. 308)





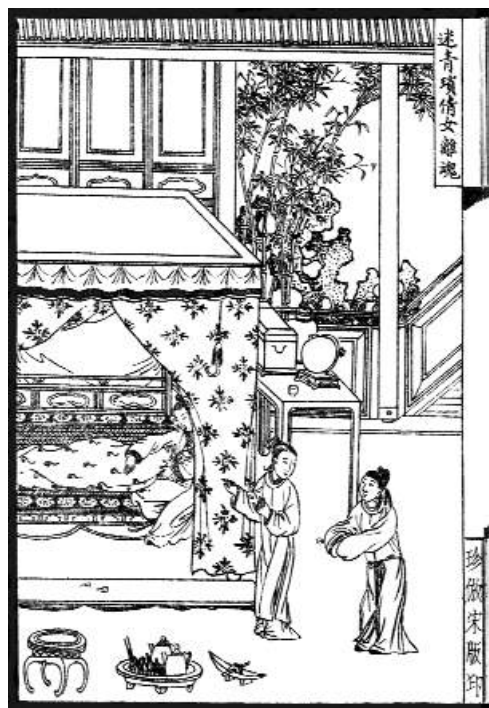
Pohled do interiéru klasického severočínského stavení. Domek má jeden vchod uprostřed, jímž se vstupuje do hlavní síně (*čeng tchang*). Po obou stranách vchodu jsou kuchyňská kamna – jednoduchá hliněná konstrukce vytápěna ze spodu. V plotně je otvor nad ohništěm, do kterého se vsadí buď hluboká pánev (u nás známá jako tzv. wok) nebo hrnec s vodou. Kamna zároveň vytápějí *kchang* ve vedlejší místnosti. Na severní stěně hlavní síně je obrázek světce nebo předka a pod ním stůl s vykuřovadlem a obětinami. Jižní stěnu stavení z větší části tvoří mřížovaná okna, která v zimě pouští dovnitř dostatek slunečních paprsků.

Soudě podle archeologických nálezů a zmínek v pramenech, ve starověku se v Číně žilo hodně „při zemi“. Sedalo se na rohožích a jídlo se servírovalo na nízkých stolcích (obr. 43). Pro větší pohodlí se při sezení mohla užít speciální opěrátka. Kromě truhel a skříní sloužících k ukládání věcí se používalo jen málo dalšího nábytku. Tento způsob vnitřního zařízení zůstal dodnes zachován v Japonsku.

Ke spaní bylo určeno nízké lůžko bez pelestí a dřevěný podhlavník. Jediným vyšším nábytkem byly stolky na obětiny případně stojany pod hudební nástroje, oboje užívané v rituálech, zejména těch k uctění předků.

V prvních staletích našeho letopočtu, v době čínského raného středověku, se repertoár nábytku začíná rozšiřovat. Stále se sedí na zemi, avšak k sezení se začínají používat také nízká dřevěná lůžka vyplétaná ratanem. Jeho variantou je lehátko *tcha* lemované na třech stranách jednoduchým zábradlím, určené k neformálnímu posedávání – polehávání během dne, nikoli však ke spaní.

V této době se proměňuje také lůžko, které se rozšiřuje a začíná se kolem dokola ohrazovat vyšším zábradlím, paravánem a posléze zástěnou, kryje se stříškou na sloupcích a doplňuje závěsy. Vzniká pojetí lůžka jako uzavíratelného prostoru uvnitř místnosti, které zůstane zachováno až do konce tradičního období.



Nemocná dívka na lůžku. Ilustrace k dramatu *Duše opustila tělo* (*Mi čching suo Čchien-nü li chun*) od dramatika Čeng Kuan-c'a (dyn. Jüan). Je zde dobře patrné vnitřní zařízení pokoje: lůžko skříňového typu se závěsy a před ním dřevěná podložka sloužící při zouvání, přenosné ohřívadlo, kde se v konvici vaří voda na čaj a vedle na zemi speciální dřevěné korýtko na drcení čajových lístků. V pozadí je vysoký stůl se zrcadlem, skříňkou a vázou. Je zde také dobře zachycena komunikace interiéru s prostorem venku, charakteristická pro tradiční architekturu: dveře do dvora jsou odsunuté a venku je vidět umělá skalka a bambus. (Dynastie Ming, *Jüan čchü süan*, 7. svazek)



K vytvoření intimního prostoru v interiéru se dále s oblibou užívaly paravány. Interiér tradičního domu byl poměrně tmavý, o to víc pak poutaly pozornost barevné závěsy a další výrazné detaily. Takto například na počátku 8. století ve svém příběhu romantické lásky líčí Čang Cu oslnivou nádheru ložnice tajemné urozené dámy, která, jak vyplývá z příběhu, je nejspíše nadpřirozenou bytostí:

„Spatřil dvanáctidílný paraván na každém panelu zdobený několika malbami, po obou stranách naaranžované pestrobarevné závěsy a ve všech čtyřech rozích místnosti váčky s voňavým kořením a s betelem. Oslnily jej vytkávané ornamenty na podhlavníku a na rohožích a vedle nich změt divokých barev oblečení poskládaného na truhle. Šel dál hlouběji do místnosti, kde křížem krážem vystřelovaly paprsky zářivé barvy damašků a brokátů, kolem zrcadla vykvétaly lotosové květy, ze zlatých střevíčků vzlétali měňaví ledňáčci, závěsy nad lůžkem zdobili stříbrní draci a v hlavách postele stál pár nefritových lvíčků. Lůžko pokrýval na deset vrstev silný koberec se vzorem bájných tvorů v těsném objetí, pokrývky v osmi stupních zdobené dvojicemi mandarínských kachen a několik ženských rób exoticky dráždivé krásy.“

Čchiou Jing (dyn. Ming), Jaro v paláci Chanů, tuš a barvy na hedvábí, 38×857 cm. Detail horizontálního svitku. Pohled do vnitřní části císařského paláce v představách malíře dynastie Ming.

Neznámý malíř (dynastie Ming), Poslech hry na loutnu žuan, detail. Obraz se stylizuje jako výjev z doby raného středověku. Učenec sedí na lehátku *tcha* a opírá se o speciální opěrátko. Kolem sebe má rozložené obrazy a starožitnosti. Lehátko je zhotovené po vzoru „krabice s prořezanými stěnami“. Se sbírek palácového muzea v Taipei. (Blossoming through the Ages, s. 47)





Mistr Chuaj-jüan na židli ze sukovatého dřeva. Detail obrazu Krádež Wang Si-č'ovy kaligrafie, připisovaného malíři....., detail.(Doplnit odkaz na zdroj.)

Čeng Šao-lan kreslí vlaštovky. Scéna z Příkladných životopisů žen zachycuje hrdinku, jak stojí u psacího stolu a kreslí. Pod stolem vykukuje taburetka s prohnutými nožkami. (*Ming kche li-taj Lie-nü-čuan*, svazek 3, str. 16)



Na dobových vyobrazeních se také již za raného středověku poprvé objevuje nový sedací nábytek. Jde např. o nízké taburetky ve tvaru přesýpacích hodin, na nichž bývají zobrazeni bódhisattvové, a také první židle s vysokým opěradlem, které mají ještě jen kratičké nožky. Příznačné je, že tento nábytek je na obrazech zachycujících buddhistické výjevy spojované s exotikou západních krajů, případně jej užívají buddhističtí mistři.

Tento vývoj pokračuje během dynastie Tchang, kdy se židle a v návaznosti na ně i vyšší stolky, lavice a lůžka postupně stávají běžnou výbavou bohatých domácností. Pozoruhodné jsou hrubě opracované židle s opěradly, zhotovené buď z bambusu nebo ze sukovatého dřeva, na nichž sedávali opati buddhistických klášterů.

Proměna vybavení čínského interiéru vrcholí za dynastie Sung, kdy se definitivně rozšířil vysoký nábytek a přestává se sedat na zemi na rohožích. Jistým zbytkem původního způsobu sezení jsou již dříve užívaná lehátka *tcha*, případně v severní Číně rozšířená vytápěná lůžka zvaná *kchang*. Na *kchangu* se užívá zvláštní nábytek, nízké stolky a skříňky podobné těm, jaké byly v oblibě v dobách, kdy se ještě sedalo na rohožích.

S rozvojem literátské kultury za dynastie Sung se také rozšiřuje repertoár nábytku souvisejícího s potřebami vzdělců. Běžným vybavením literátské domácnosti se stávají speciální stoly určené pro psaní, případně malování. Jedná se o úzké vysoké stolky, u nichž se zpravidla při práci stálo, případně stolky se zvednutými okraji zvláště vhodné k prohlížení horizontálních svitků. Oblíbené jsou dále stolky pod hudební nástroj *čchün*, stolky pod vázy a květináče, kulaté stolky pod vykuřovadla atd. Začínají se také vyrábět poličky na knihy, umělecké předměty a k ukládání svitků obrazů. Vybavení domácností movitějších vrstev se dále rozšiřuje o speciální stojany na bronzová zrcadla, stojany na umyvadlo s věšákem pro ručník a různé jednoduché konstrukce sloužící k zavěšení šatstva.

Sungský nábytek přináší nový konstrukční typ. Starší typy nábytku, s výjimkou bizarních křesel opatů buddhistických klášterů, se stavěly na principu „krabice“, to znamená, že konstrukce taburetka či stolu držela pohromadě pomocí obvodových desek, jako tomu je právě v případě dřevěné krabice. Boční stěny se prořezávaly, aby se nábytek odlehčil. Nápadným rysem takto stavěného nábytku je zaoblení dolního konce nohou a jejich propojení, takže z bočního pohledu vypadá sedačka jako jakýsi rám. Takovým typem nábytku je například lehátko *tcha* na obrázku učenice naslouchajícího hře na loutnu *žuan* na s. 217.

Postupem času se tvary takto stavěného nábytku stále víc vzdalují původní „krabici“, prořezaná plocha po stranách je čím dál tím volnější, až stoly, stoličky i lůžka ztrácejí spodní spojnice a proměňují se v nábytek na nohách, které se prodlužují. Upomínkou na někdejší uzavřený tvar jsou nohy zahnu-

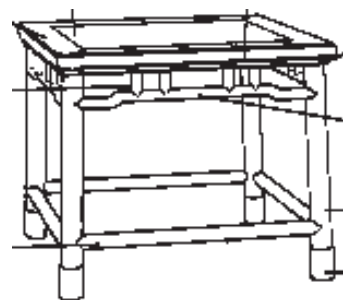
té dovnitř. Takto odlehčený „krabicový“ nábytek musel být zpevněn. Dělo se tak pomocí úzkého rámečku, který obepíná horní okraj konstrukce těsně pod vrchní deskou, svazuje celý kus dohromady jako „pásek“ a dodává mu na stabilitě. V čínské terminologii se takto stavěnému nábytku říká „přepásaný páskem“ (*jou šu jao*).

Za Sungů se vedle tohoto staršího typu rozšiřuje nábytek budovaný na stejných principech jako dřevěná konstrukce domu, tj. s pomocí kulatých sloupků a různě profilovaných příčných „trámek“. Kvůli stabilitě je takto konstruovaný nábytek dole o něco širší než nahoře. Ke zpevnění se v tomto případě neuzívá plochého „pásku“ pod horní deskou, nýbrž trnoží nahoře a dole mezi nožkami. Proto se v čínské truhlářské terminologii tento typ nazývá *wu šu jao*, „nepřepásaný páskem“. Horní trnože mohou být ploché a v tom případě se jim říká „zástěrka“.

Oba konstrukční typy nábytku se vyráběly paralelně i později za dynastie Ming a Čching, ze kdy máme zachované krásné kusy. Ačkoliv v této době vzniká mnoho variant a zvláštních typů nábytku, až do poloviny 18. století se při výrobě nábytku od sebe přísně odlišují oba konstrukční principy a neexperimentuje se s nimi. Vynalézavost truhlářů se v době od 15. do poloviny 18. století, kterou významný čínský historik nábytku Wang Š'-siang (Wang Shixiang) označuje za „zlatou dobu čínského nábytku“, zaměřuje na dokonalé řemeslné zpracování, případně na úsporný dekor. O vysokém mistrovství starých truhlářů svědčí zachované kusy nábytku staré až 500 let, které jsou zpracovány s takovou důkladností, že dodnes do sebe jednotlivé díly dokonale zapadají a tento nábytek je stále funkční, a to navzdory náročnému klimatu, jaké v Číně panuje.

Krása mingského a raněčchingského dřevěného nábytku je v jeho dokonalé konstrukci, jednoduchém tvaru a nevtravé eleganci. Ozdoby se užívají jen střídmé. Uplatňují se variace tvaru konstrukčních detailů, jako je zahnutí nohou u nábytku „přepásaného páskem“ nebo různé varianty podpěr mezi nohami nábytku „bez pásku“. Oblíbené jsou vyřezávané a prořezávané ozdoby, vykládání perletí, případně dalšími materiály. Výrazným zdobným prvkem na skříních a truhlách jsou mosazná kování a zámky. Nábytek je buď z nebarveného přírodního dřeva, nebo pokrytý lakem (černým či červeným), který může být dále zdoben.

Čistota stylu se uchovávala a tříbila až zhruba do poloviny 18. století. Po tomto datu se začíná měnit vkus zákazníků, kteří ztrácejí smysl pro střídmou eleganci a dávají přednost stále fantastičtějším tvarům a ozdobám všeho druhu. V této době začínají truhláři na jednom kusu nábytku vedle sebe uplatňovat oba původně neslučitelné principy (tj. typ „přepásaný pás-



Stolička postavená na principu „sloupků a trámek“, která není „přepásaná páskem“. (WANG Shixiang, s. 22)

Stolička pro dvě osoby nahoře „přepásaná páskem“ (WANG Shixiang, s. 23)





Židle. Zlatavé dřevo *chuang-chua-li*, výška 117 cm . Dynastie Ming. (WANG Shixiang, obr. 37)

kem“ a sloupkový „nepřepásaný“ typ) a vytvářejí hybridní tvary. Někdejší jednoduchost a důraz na tvarovou čistotu ustupuje dekoru a uplatňují se nej-různější nové zdobné techniky. Mezi ně patří například také tzv. koromandelský lak, černě lakovaný nábytek vykládaný plastickou inkrustací z perleti, případně dalších různobarevných materiálů (viz paraván s. 196). Paravány, skříňky a další kousky zhotovené touto technikou byly v 19. století oblíbené i evropskými sběrateli.

Historici nábytku obvykle označují tento vývoj za projev úpadku a podrobněji se dalším obdobím nezabývají. To však neznamená, že ve druhé půli 18. a v průběhu 19. století umění čínského nábytku zaniklo. Opak je pravdou a moderní repliky staršího nábytku dokládají, že i v současné době zůstává v Číně zachována vysoká úroveň tradičního truhlářského řemesla.

Materiál

Nábytek se vyráběl vždy z plného dřeva, dýha se ve staré Číně neužívala. Specifickým a na venkově dodnes oblíbeným materiálem je pochopitelně bambus. Dnes sběrateli nejvíce obdivovaný nábytek se nelakoval ani nebarvil, takže na něm mohla vyniknout krása přirozené struktury dřeva. V čínské terminologii je zavedeno několik názvů pro různé druhy dřev. Tyto názvy se

vztahují k barvě, případně ke kvalitě (tvrdosti, pevnosti a pružnosti) dřeva, nikoli však nutně k jednomu konkrétnímu druhu stromu, z něhož se dá dřevo příslušných vlastností získat. Zejména u starého nábytku bývá botanické určení stromu, z něhož byl daný kus vyroben, velmi problematické.

V následujícím výčtu tedy uvedeme čínské názvy různých druhů dřeva, jak se užívají při výrobě a popisu nábytku a jak je užívají i dnešní sběratelé, a popíšeme jejich kvalitu. Latinské jméno stromu, z něhož nejčastěji příslušné dřevo pochází, uvádíme pouze pro základní orientaci s vědomím, že v konkrétním případě může být dárce příslušného dřeva i jiný druh.

Dnes je sběrateli nejvíce ceněn nábytek z tvrdého dřeva dováženého z tropů. Za nejvzácnější z těchto dřev se považuje temné (temně rudé až černé) velmi tvrdé



Stolek se zvednutými okraji a třemi zásuvkami. Sloupková konstrukce „bez pásku“. Zlatavé dřevo *chuang-chua-li*, výška 86 cm, horní deska 112,5×48,5 cm. Dynastie Ming. (WANG Shixiang, obr. 97)

dřevo zvané *c'-tchan* mu a na Západě označované jako tzv. „růžové dřevo“ (rose wood) (obr. 54). Moderní badatelé se domnívají, že se jedná o dřevo některého druhu *Pterocarpus* (*P. indicus*, *P. santalinus*). Dováželo se převážně z Indočíny, i když podle starších pramenů se zdá, že strom poskytující toto dřevo původně rostl i v odlehlých oblastech jižní Číny.

Méně vzácné, na první pohled však možná přívětivější než temné dřevo *c'-tchan*, je žluté, případně lehce načervenalé dřevo zvané *chuang-chua-li* spojované se stromem *Dalbergia odorifera* (případně *D. hainanensis*). Vyniká jasnou barvou a výraznou kresbou, nábytek z něj vyrobený působí vesele a mladistvě. Soudě podle jeho přítomnosti ve světových sbírkách se jedná o nejvíce rošířené dřevo pro výrobu nábytku v době Ming a Čching.

Dalším druhem dřeva tradičně užívaným k výrobě vysoce kvalitního nábytku je dřevo *ti-čch' mu*. Jedná se o dřevo některého z desítek druhů stromů rodu *Ormosia* rostoucích v jižní Číně a Jihovýchodní Asii. Je o něco červenější než *chuang-chua-li*, a pokud není dostatečně odležené, snadno se láme. Kvalitní nábytek proto mohl být zhotoven pouze ze starého, odleženého dřeva.

Nejběžnějším dřevem pro výrobu kvalitního nábytku v době Ming a Čching bylo *tchie-li mu* (*Mesua ferrea*). Také toto dřevo má načervenalou barvu. Vyniká trvanlivostí, a protože stromy, z nichž se získává, dorůstají velkých rozměrů, užívá se *tchie-li mu* zejména na výrobu velkých kusů nábytku.

Vedle exotických druhů dřev, které se dovážely (a v některých případech dodnes dovážejí) z nejbližších konců jižní Číny a z tropů Jihovýchodní Asie, se pro výrobu kvalitního a vysoko ceněného nábytku běžně užívalo i méně vzácné dřevo *tü mu*, spojované se stromem příbuzným našemu jilmu (*Zelkova schneideriana*), který běžně roste v jihočínských provinciích Ťiangsu a Če-ťiang. Dřevo *tü mu* není tak tvrdé jako dřívě jmenované druhy, přesto je trvanlivé. Zejména výrobci nábytku v jihočínském Su-čou si cenili jeho výrazné červené barvy a kresby, která připomíná do daleka se táhnoucí hřebeny hor.



Skříňka na kchang ze dřeva *ti-čch' mu*. Detail dvířek s mosazným kováním. Výška 64 cm. Dynastie Ming. (WANG Shixiang, obr. 139)



Ozdobný panel s vyřezávaným motivem květu broskvoně z boku podlouhlého stolu. Dřevo *tchie-li mu*. Dynastie Ming. (WANG Shixiang, obr. 117/1)

Zvláštním materiálem je dřevo označované jako *jing mu* (dosl. „vřed“, „bradavice“). Jedná se o sukovité dřevo, často řezané z kořenů starých stromů nejrůznějších druhů, svého druhu „samorost“. Bylo ceněno jak pro svou tvrdost, tak i pro bizarnost tvaru. O jeho užití máme doklady od raného středověku, kdy nábytek (židle, podpěrátka) z tohoto dřeva bývá dáván do souvislosti s buddhistickými mistry.

Na starém nábytku se někdy setkáváme s kombinací různých dřev, vždy však střídavě a bez výrazných kontrastů. Uplatňuje se také inkrustace perletí, výjimečně kovem. Dřevo někdy na židlích také doplňuje vyplétání z ratanu nebo mramorové desky, na nichž byly ceněny vzory připomínající tušovou malbu (viz též obr. na s. 254).

Vedle nábytku z ušlechtilých druhů dřev se přinejmenším od doby Sung těšil velké oblibě nábytek, jehož povrch chránila a zdobila vrstva laku. K jeho výrobě se užívalo měkčího a méně vzácného místního dřeva. Lak na nábytek se užívá stejný jako na sloupy a zábradlí nebo naopak na drobné lakové předměty, o nichž pohovoříme ve samostatné stati. Surovina pro jeho výrobu pochází ze stromu *Rhus vernificera* (škumpa lakodárná). Nejčastější se zhotovoval lakovaný nábytek jednobarevný, barevné kombinace jsou méně časté.

Ozdobný panel z opěradla pravděpodobně meditační židle ze dřeva *tü mu*. Je zde vyobrazen motiv dvou fénixů v archaizujícím stylu. (WANG Shixiang, obr. 52/1)



KERAMIKA A PORCELÁN

Bohatá škála čínských řemesel nebyla za hranicemi Číny vždy známa v celém rozsahu. Nejprve to bylo hedvábnictví, kterým Čína proslula do té míry, že pro starověký svět byla Čína především zemí hedvábí. Tajemství výroby bylo nakonec odhaleno a Čína ztratila hedvábný monopol, třebaže i nadále trval obdiv ke kvalitě a neobyčejné rozmanitosti čínských hedvábných výrobků.

Podobně v dobách mnohem pozdějších, na počátku novověku, vzbudil za hranicemi Číny nadšený obdiv další čínský produkt – porcelán, jehož výroba byla rovněž zahalena tajemstvím. Už v 15. století nalezl obdivovatele v Turecku a v 16. století se porcelán sbíral na dvoře íránského šáha Abbáse I. Ve druhé polovině 16. století přijela první loď s čínským porcelánem do Evropy. Od 17. století se stal dovážený porcelán velice ceněnou a takřka nezbytnou součástí evropských zámeckých interiérů. Výroba porcelánu byla nadlouho dálnévýchodním monopolem – od 16. století se porcelán začal vyrábět i v Japonsku a od 17. století japonský export tvořil významnou část porcelánu dováženého do Evropy. Krása porcelánu, jeho vzácnost a s ní související vysoká cena vedly k neustálým pokusům o odhalení tajemství výroby – až konečně na začátku 18. století v Míšni bylo objeveno složení porcelánové hmoty a v Evropě se postupně rozvinula samostatná výroba. Ve většině evropských zemí rozšířený termín „porcelán“ pochází z portugalštiny, kde se k vystižení vysokého lesku a tvrdosti keramických „porcelánových“ výrobků používalo slovo pro lasturu – porcella.

Přísně vzato, porcelán je zvláštním druhem keramiky. Keramiku obvykle chápeme jako veškeré zboží zhotovované pomocí různých technologií z pálené hlíny. V čínském kontextu se keramika (čínsky *tchao-cch'*), dělí podle dosaženého stupně teploty při pálení na hrnčinu (*tchao*) pálenou mezi 700 °C a 1 000 °C a kameninu (*cch'*) pálenou nad 1 200 °C. Číňané pohlížejí na kameninu a na porcelán jako na zboží stejného druhu a nevydělují terminologicky porcelán jako samostatnou skupinu. Porcelán se od běžné kameniny odlišuje použitou bílou hlínou, v Číně známou pod různými jmény a v Evropě jmenovanou podle místa naleziště jako kaolin. Vyznačuje se naprostou slynutostí střepe, průsvitností a zvonivostí. Porcelánová hlína – kaolin –, která se hojně vyskytuje v okolí pozdějšího „hlavního města porcelánu“ Ťing-te-čen na jihu Číny, se nejprve používala jako materiál pro polevy typu *čching-paj* (namodralá běloba).

Znalost vypalování keramiky při teplotách nad 1 200 °C je archeologicky doložena již ve druhé polovině druhého tisíciletí před našim letopočtem.



Výzdoba porcelánu. Knižní ilustrace z doby Ming. (SUNG

Do té doby lze tedy datovat nejstarší počátky kameniny a protoporcelánu. Od objevu tvrdé kameniny pálené za vysokých teplot vedla pak cesta k výrobě čistého porcelánu. Datování skutečných počátků výroby bílého porcelánu se neustále posouvá do minulosti s tím, jak se objevují nové archeologické nálezy. Kvalitní kamenina se běžně vyskytuje od počátku našeho letopočtu. Nejstarší porcelán je na základě výsledků nejnovějších studií datován již do 2. poloviny 6. století.

Nepřetržitá kontinuita vývoje nám umožňuje sledovat, jak se čínští hrnčíři v průběhu staletí a tisíciletí neustále zdokonalovali v práci s hlínou, jak rozvíjeli její modelování, způsoby odlévání do formy, jak zušlechťovali keramickou hmotu i techniku dekoru. Velkou pozornost věnovali hrnčíři polevám, jejich barevnosti, hustotě a lesku. Známa je třibarevná poleva (zelená, žlutá a hnědá) tzv. tchangská podle jména dynastie Tchang. Z tchangské doby se zachovaly také literární prameny, jejichž autoři se zájmem hovoří o porcelánovém nádobí a jeho polevách. Mezi nejznámější pojednání tohoto druhu patří kapitola věnovaná nádobí v Lu Jüho (733–804) Klasické knize o čaji (Čcha-ťing). Lu Jü zde porovnává porcelánové misky vyráběné v různých místech a hodnotí jejich kvalitu podle toho, jak barevně ladí s nápojem, když se do nich nalije. Mimo jiné píše: „Porcelán z Jüe-čou... je zelenkavý a zelenkavá barva zvýrazňuje barvu čaje. Čaj je čirá načervenalá tekutina. Misky ze Sing-čou jsou bílé a červenavou barvu čaje zvýrazňují. Avšak misky ze Šou-čou jsou žlutavé a čaj v nich vypadá příliš narudlý. Misky z Chung-čou jsou hnědé a čaj v nich vypadá černý. Tyto dva typy porcelánových misek s barvou čaje neladí.“

Velkému obdivu se těšily jednobarevné polevy na tvrdé kamenině, husté polevy měkkých pastelových odstínů zdobené někdy nepravidelnými barevnými skvrnami nebo krakelováním. Těmito polevami prosluly výrobky dynastie Sung (960–1279), jejichž krása se neobdivují jen dnešní sběratelé, ale vysoce je cenili i současníci. Svědčí o tom například předmluva ke katalogu rodinné sbírky uměleckých předmětů a tisků slavné básnířky Li Čching-čao (1084–1141). Popisuje v ní, jak převážela sbírku na útěku před Džurdžety, kteří obsadili severní Čínu. Zaznamenává také rady manžela, jenž doprovázel císařský dvůr na jih, aby ze všech cenných předmětů dbala stejně jako o sebe samu právě o „sungské výrobky“ (tj. keramiku).

Sledujeme-li historický vývoj, je čínská keramická produkce neobyčejně rozmanitá a oplývá bohatostí typů. Pro naše účely si povšimněme pouze výroby čistého porcelánu. Za hlavní období tvůrčího rozvoje porcelánové výroby po stránce technické i estetické se tradičně považovalo pět století od konce dynastie Sung (2. polovina 13. století) po vrcholné období vlády dynastie Čching (18. století). V 19. století výroba pokračovala s nezměněnou intenzitou, avšak většinou již jen rozváděla varianty starých postupů, zejména pokud jde o způsoby tvarování nádob a dekoru. Díváme-li se na produk-

Džbán s uchem ve tvaru draka a hubičkou ve tvaru kohouta. Kamenina se seladonovou polevou. Nalezeno v hrobce z r. 608 poblíž Si-anu. Ukázka zboží, které dnes považujeme za příklad raného kameninového zboží zdobeného polevami pálenými za vysokých teplot. (LI Chuej-pin, s. 48)



ci 19. století s odstupem, je třeba zdůraznit, že i v této době vznikala řada pozoruhodných výtvorů jak z hlediska technické náročnosti, tak i z hlediska estetického. Hluboký přerýv v nepřetržitém vývoji výroby porcelánového zboží udělalo až 20. století naplněné neustálými válečnými i politickými střety a radikálním úsilím o modernizaci podle západních vzorů. Teprve v posledním desetiletí 20. století se znovu objevují pokusy navrátit výrobě porcelánu výsadní postavení mezi uměleckými řemesly.

Podívejme se nejprve stručně na výrobu porcelánu a jeho rozmanité podoby v historické perspektivě. Ke konci 13. století a během 14. století se do té doby rozptýlená výroba začala soustřeďovat do města Ťing-te-čen v provincii Ťiang-si, a to se postupně rozvinulo v nejdůležitější centrum produkce porcelánu. Zdejší pece pracovaly pod dozorem císařských úředníků, a jsou proto označovány jako „úřední“ (*kuan-jao*) či státní pece. V Ťing-te-čenu byly hrnčířské pece podle dochovaných zpráv již na počátku 14. století. Po omezení výroby za politických zmatků ke konci mongolské dynastie Jüan (1280–1367) se s nástupem nové národní dynastie Ming (1368–1664) záhy začala práce dílen obnovovat. V celé Číně existovaly i další pece pod státní správou a na konci 14. století jich v Číně působilo celkem dvacet. O dvě stě let později, koncem 16. století, zde již pracovalo na tři sta pecí, v nichž působilo několik desítek tisíc hrnčířských mistrů.

Vedle toho po celé zemi působilo velké množství pecí soukromých, označovaných zpravidla jako „lidové“ (*min*). Obecně vzato jejich produkce byla méně kvalitní, někdy však dosahovaly i tyto pece vysoké úrovně. Docházelo zde také k nápodobě zboží ze státních pecí včetně padělání značek. O počtu soukromých pecí nejsou zachovány přesné údaje.

Velký význam pro rozvoj porcelánu a zejména pro zachování vysoké technické úrovně výroby mělo ustavení státního dozoru nad výrobou ve státních pecích v období Süan-te (1426–1435). Od mingského období se výrobky také začaly opatřovat značkou, a to malbou kobaltem nebo červenou barvou pod glazurou na dně nádoby. Jako značka se často užíval nápis o čtyřech nebo šesti znacích obsahující název dynastie a jméno panovnické éry. Taková značka znamená, že výrobek prošel kontrolou dohlázele z císařského dvora a má zaručovat nejvyšší kvalitu.

Ve skutečnosti však značka ještě nezaručuje, že předmět byl vyroben ve státní dílně a při jeho určování je třeba přihlížet ještě k mnoha dalším kritériím. Soukromí hrnčíři totiž z komerčních důvodů rovněž užívali oficiální značky, o čemž svědčí neustále se opakující úřední nařízení, která takovou praxi zakazují. Vedle toho se na porcelánu objevují různé konvenční značky, jako např. obrázek zajíce, list artemisie, znaky štěstí nebo znaky „pro vznešené a bohaté“ (*fu kuej*). V pozdějších dobách se jako značka začaly užívat také buddhistické symboly.



Výroba porcelánu. Knižní ilustrace z doby Ming. (SUNG Jing-sing, s. 141–153)

V Ťing-te-čenu se již na počátku 14. století vyráběl bílý porcelán zdobený malbou kobaltem pod polevou. Tento typ porcelánu (tzv. modrobílý porcelán, čínsky *čching-chua cch'*) tvořil později nejvýznamnější součást ming-ské produkce. Způsob výzdoby přišel do Číny z Íránu, kde se používal již na keramice z 10. století. Rovněž kobalt se zprvu dovážel a teprve postupně byl dovoz nahrazen domácími zdroji. Ve výzdobě kobaltem bylo v Číně dosaženo velkého mistrovství a výrazně se v ní uplatnily postupy a principy tušové malby, zejména v krajinných a figurálních kompozicích.

V období dynastie Jüan, zhruba ve stejné době, kdy vzniká malba kobaltem, se objevuje také malba červenou barvou v polevě, případně kombinace malby kobaltem a červenou pod polevou. Za vlády dynastie Ming ve druhé polovině 15. století (panovnická éra Čcheng-chua, 1465–1487) se začíná užívat nová barevná kombinace, která je pro porcelán tohoto období typická. Malba kobaltem pod polevou se kombinuje s dalšími barvami na polevě. Jsou to tzv. *tou-cchaj*, protikladné barvy. Pod polevou jsou kobaltem relativně úzkou linkou namalovány obrysové linie dekoru a po vypálení jsou průsvitnými emaily na polevě kolorovány plošky mezi nimi. Poté je předmět znovu vypálen – tentokrát při nižších teplotách. Porcelán ze státních pecí období Čcheng-chua byl velice ceněn a byl napodobován jak soudobými soukromými dílnami, tak i v pozdějších dobách, zejména v 18. století. Původní rostlinné motivy se rozšířily o figurální a krajinné kompozice. Oblíbený byl malířský žánr květů a ptáků, častá byla i tematika blahopřejných symbolů.

Další výzdobná technika oblíbená za dynastie Ming je tzv. pětibarevný porcelán, čínsky *wu-cchaj*. Je typický pro porcelán panovnických období Ťia-ťing (1522–1566) a Wan-li (1573–1620). Při této technice se malují všechny modré plochy kobaltem pod polevou a po vypálení se barevnými emaily na polevě doplní další potřebné barvy. Počet nemusí být omezen na pět. Základní barvy jsou žlutá, zelená, fialová (lilková) a černá.

V polovině 15. století, kdy za vlády dynastie Ming s rozkvětem měst a vznikem vrstvy bohatých měšťanů napodobujících svým životním stylem literáty dochází k velkému rozvoji řemesel všeho druhu, začíná také výroba velmi drahého tenkostěnného porcelánu. Na sklonku vlády dynastie Ming koncem 16. století – v souvislosti se zintenzívněním styků se zeměmi Předního východu – se v dekoru objevují hojněji i předovýchodní výzdobné motivy.

V mingském období, a to již na jeho začátku, byl rovněž vypracován celý rejstřík tvarů porcelánových nádob. V pozdějších staletích, za vlády dynastie Čching, se tyto tvary měnily jen nepatrně. Dobová móda vede spíše k výběru z nabídky existujících tradičních tvarů a k jejich rozpracování, než k hledání tvarů nových. Jedná se o nejrůznější velké nádoby na uchovávání alko-

holických nápojů, dózy, dózičky, vázy nejrůznějších tvarů, číše, mísy a misky, kapátka na vodu k rozetírání tuše a misky na rozetřenou tuš, konvice, čutory, akvária a v pozdější době také oblíbené zahradní i interiérové sedačky typu *tun*. Novinkou ve 2. polovině 16. století jsou tvary s ostrými rovnými hranami. Pro konec 17. a začátek 18. století je zase charakteristický nový typ váz ve tvaru tlouku na praní prádla.

Dobytí Číny Mandžuy v polovině 17. století, které vedlo ke vzniku nové dynastie Čching (1644-1911) a války, jež převzetí moci doprovázely, načas zabrzdlily výrobu porcelánu. Ta se však koncem století nejen plně obnovila, ale záhy vzrostla až na pětinasobek ve srovnání s mingským obdobím. Je třeba říci, že prudký rozvoj produkce podmíněný dělbou práce v manufakturách do úzkých specializací v sobě zároveň nesl i zárodek pozdějšího úpadku. Pro porcelán vyráběný za dynastie Čching je charakteristická inspirace malířskými díly a grafikou – do malby se převádějí určitá malířská díla nebo malířské postupy, používají se i grafické postupy jako šrafování. Náměty pro výzdobu porcelánových nádob se často čerpají z literatury a divadla a populárními se stávají různé figurální kompozice. Jsou na nich nezdědky zachyceny scény z oblíbených divadelních her nebo ilustrace ke známým románům.

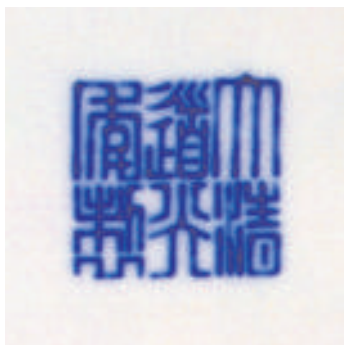
Za dynastie Čching se v řemeslech také objevuje zájem o minulost. Výrobci porcelánu hledají nezdědku inspiraci v dílech svých dávných předchůdců a vyrábějí předměty ve stylu zboží z doby vlády předchozích dynastií. Oblíbené jsou nejen nápodoby starobylých tvarů, ale i ožívování některých technických postupů, zejména výroby různých druhů plev. Dobový zájem o minulost se promítá také do převádění tvarů tradičních bronzových obřadních nádob do porcelánu.

Ve výtvarném řešení plochy nádob se projevuje již zmíněné malířské pojetí dekoru a zároveň výrazný sklon k dekorativismu. Malířské kompozice bývají řešeny jako jednotlivé ohraničené medailony. V tom případě napodobují oblíbené malířské formáty, jako je vertikální svitek, malba na vějíř či obdélníkový list z alba. Značné oblíbené se těšily rovněž složitě tvarované medailony nebo medailony napodobující přírodní útvary s blahopřejným významem, například dvojité tykev. Tyto medailony jsou rozmístěny na ploše nádoby, jejíž povrch je jinak pokryt podkladovou barvou s malovanými ornamenty, obvykle květin a plodů.

Jindy bývá plocha nádoby čistě bílá a na jejím pozadí o to výrazněji vystupují barevné náměty v medailoncích. Druhým typem pojetí dekoru porcelánových nádob inspirovaným malířskými žánry je kompozice “nekonečného” horizontálního svitku rozprostřená kolem dokola celé nádoby. Tato kompozice, nijak neomezená ornamentální plochou, se často objevuje zejména na porcelánu vyráběném za panovnické éry Kchang-si (1662–1722). Horizontální svitek se prohlížel stejným způsobem, jako se



Miska na pití čaje ze Sing-čou, o které se zmiňuje Lu Jü v Klasické knize o čaji. Kamenina s bílou polevou, průměr 14,4 cm, výška 4,2 cm. Dynastie Tchang. Ve sbírkách Palácového muzea v Taipei. (*Empty Vessels*, s. 28)



Značky na porcelánu z císařských dílen: Zhotoveno v létech panovnické éry Süan-te za Velkých Mingů (tj. v rozmezí let 1426–1435), Zhotoveno za panovnické éry Ťia-čching Velkých Čchingů (1796–1820) a Zhotoveno za panovnické éry Tao-kuang Velkých Čchingů (1821–1850). První značka je ve standardním písmu, druhé dvě v archaizujícím pečetním písmu. (FENG Sien-ming, s. 328 a 337)

kdysi četly knihy, dokud ještě měly podobu svitku, tj. postupným odvíjením obrazu odprava doleva. V případě porcelánu zdobeného po způsobu horizontálního svitku to znamená, že jednotlivé scény jsou řešeny tak, aby při otáčení nádoby zleva doprava přecházely jedna v druhou.

Pro čchingský porcelán je typická barevnost, které se dosahuje malbou emailovými barvami na polevě. Takto zdobený porcelán je zvykem třídit do skupin podle převládajícího barevného ladění a tyto skupiny označovat francouzskými názvy. První skupinou je tzv. „zelená skupina“ (*famille verte*) – podle převládající zelené barvy. Zelenou skupinou se v Evropě nazývá taková výzdoba, při níž je modrý kobalt pod polevou nahrazen modrým emailem na polevě podobně jako u mingského pětibarevného porcelánu *wu-cchaj*. První výrobky zdobené touto barevnou škálou se kladou do období Kchang-si. V terminologii se v tomto případě liší čínský a evropský pohled. V Číně se tento typ porcelánu i nadále nazývá „pětibarevný porcelán – *wu-cchaj*“.

Druhou skupinou čchingského porcelánu zdobeného malbou emailovými barvami na polevě je „růžová skupina“ (*famille rose*). Ta vzniká, jak její francouzský název naznačuje, přidáním růžové barvy vedle barvy zelené. Touto skupinou se malovaly výrobky od počátku 18. století a v tvorbě 18. století postupně převládla – zejména u exportního zboží. Použití růžové barvy bylo vlastně technickým vynálezem evropským, který se s úspěchem rozšířil na Dálném východě. Ve výrobcích 18. století se jak v „růžové“, tak i v „zelené“ skupině postupně stále více uplatňuje červená barva a navíc se objevuje i zlatá.

V čchingském porcelánu existuje řada dalších barevných skupin, např. tzv. „černá skupina“ (*famille noire*) – malba emailovými barvami na černém podkladu nebo do černě rámovaných polí, „žlutá skupina“ (*famille jaune*) a další.

Kromě těchto technik se dále používalo malby emailovými barvami na nepolévaném porcelánu (*biscuitu*). Také se nadále užívala starší technika malby kobaltem pod polevou a některé výrobky z čchingské doby si co do kvality provedení v ničem nezadají s mingským modrobílým porcelánem. Novinkou bylo používání tzv. pudrového kobaltu (*bleu poudré*). Objevil se v období Kchang-si a používalo se ho buď jako podkladu pro malbu zlatem, nebo se jím pokrývaly plochy kolem polí malovaných barvami zelené skupiny.

Za dynastie Čching byly hojně také jednobarevné výrobky k nerozeznání napodobující staré polevy či obnovující zapomenuté receptury. Mezi velmi ceněné barvy patřila jablková zeleň, žlutá tyrkysová a barva obětí krve (tzv. býčí krev nebo též Langova červeň). O těchto polevách pojednáme ve zvláštní stati.

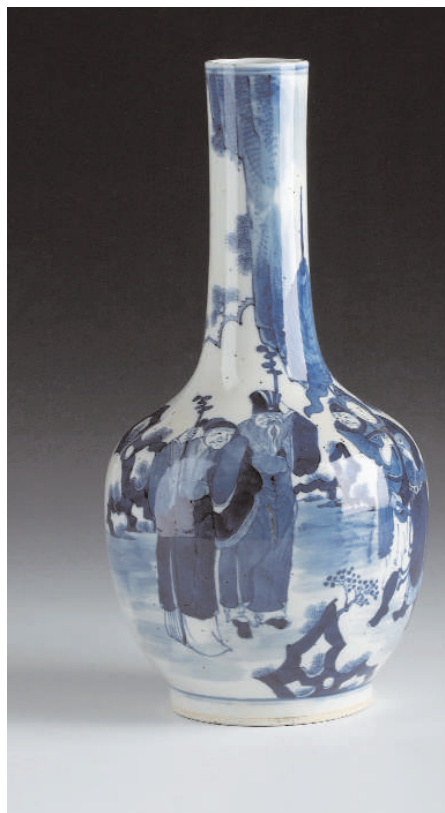
Od konce 14. století se tedy stává porcelán velmi významnou součástí čínského užitého umění a zejména v tematice dekoru odráží více méně v úpl-

ností kulturní atmosféru doby. Na výzdobě porcelánu můžeme sledovat mimo jiné jeho sounáležitost s ostatními formami užitého umění – textilu, *cloisonné* a bronzových nádob, ale i poznatky a postupy „vysokého umění“, zvláště tušového malířství. Sochařské umění stojící do značné míry mimo hlavní tendence uměleckého snažení čínských umělců se v posledních stáletích pozoruhodným způsobem rozvíjelo právě v podobě drobných porcelánových plastik. Mimořádně kvalitní je porcelán s bílou polevou z dílen Te-chua v provincii Fu-tien (viz soška Čung-li Čchüana na s. 140).

Porcelán se vyráběl ve velkém množství a porcelánové zboží se záhy rozšířilo do různých společenských vrstev. Jeho výzdoba nese charakteristické rysy čínské kultury v pozdějších obdobích jejího vývoje, tj. bohaté rozvinutí městské kultury. I na porcelánu je vidět, že pozdní období čínského císařství, tj. vláda dynastie Čching, vyznává kulturu divadla, zábavných románů a ilustrací k nim, fantastických buddhistických a taoistických legend. Charakteristickým rysem tohoto období je také nebývalá obliba blahopřejné tematiky úzce související se svátky a významnými událostmi v životě člověka.

Pro nás, Evropany, je zajímavé, že naši předkové se vlastně seznamovali s Čínou, jejím kulturním světem a estetickými principy i každodenním životem právě prostřednictvím porcelánových výrobků, které se do Evropy od konce 16. století hojně dovážely. Právě čínský porcelán vyvolal velkou módní vlnu chinoiserií v 18. století, a to nejen v keramické produkci. Čínská móda ve své době ostatně zasáhla i další oblasti, kam se dostaly porcelánové výrobky, zejména Přední východ.

Váza, modrobílý porcelán tzv. přechodného stylu, kol. 1640, výška 29 cm. Výjev zachycuje rodiče legendární hrdinky Mu-lan ve scéně Návrat Mu-lan domů z války. Mu-lan plnila vojenskou povinnost převlečena za muže, protože „otec byl příliš stár a bratříček příliš mlád.“



Pohárek na vysoké noze zdobený květem lotosu. Dynastie Ming, období Čcheng-chua, technika *tou-cchaj*. Výška 8,4 cm. (TCHAN Süe-chuej et al., s. 75)

Pohárek na vysoké noze zdobený malbou ptáčků ve větvích broskvoně. Dynastie Ming, období Čcheng-chua, technika *tou-cchaj*. Výška 8,2 cm. (TCHAN Süe-chuej et al., s. 75)





Zásobnice *kaj-kuan*, porcelán, malba kobaltem pod polevou, výška 28,5 cm, průměr dna 14,5 cm. Motiv ledové tříště a květů slivoně *mej-chua*. Dynastie Čching (2. pol. 17. století).

Váza ve tvaru tlouku na prádlo, porcelán, malba emaily zelené skupiny (*famille verte*), konec 17. století. Typický je námět řemeslných prací, který byl velmi oblíben za éry Kchang-si.



Miska *wan* zdobená technikou *wu-cchaj*, výška 8,5 cm, průměr 18,5 cm. Ústředním motivem výzdoby vnější stěny misky je tzv. podlouhlý znak *šou* (dlouhý věk) v dekorativně pojatém archaickém „pečetním písmu“.

Váza ve tvaru dvojité tykve, porcelán, malba emaily zelené skupiny (*famille verte*), výška 38 cm, průměr dna 14,5 cm. Vzdělanec s kráskami v zahradě, na krku nádoby služebník s deštníkem. Období Kchang-si (konec 17. století). Tvar vázy (dvojitá tykev), stejně jako broskve, vyjadřují přání dlouhého věku.



Váza s motivy divadelních výjevů a květů a ptáků, detail. *Famille rose*, exportní porcelán, 19. století.

Složitý stav určený ke tkaní brokátů (tzv. „květinový“, *chua ti*). Stav obsluhuje tkadlena s pomocnicí, která sedí na vyvýšené plošině, kde dohlíží na správný chod složitěho zařízení, případně manipuluje táhly, s jejichž pomocí se vytahuje osnova podle potřeb tkaného vzoru. Ilustrace z didaktického alba císaře Kchaj-siho. (Podle moderního vydání v Tchien-tin žen-min čchu-pan-še)

Popiska k váze je přenesena z kap o hedvábí, kterou použít?

Váza zdobená malbou v medialonech. Porcelán, malba emaily růžové skupiny (*famille rose*) na polevě. Exportní kantonský porcelán, 19. století.

Medailon s literátskou krajinou, podklad zdobený stylizovaným květinovým vzorem. Státní zámek ve Vranově nad Dyjí.

JEDNOBAREVNÉ POLEVY NA KAMENINĚ A PORCELÁNU

*Lehké a pevné je nádobí pálené v Ta-i,
když na něj zaklepeš, přes celé město zazvoní.
Taiské misky z vašeho domu, pane, bělejší než jinovatka,
jistě i v mojí doškové chýši zazáří.*

(Čtyřverší, které r. 761 složil básník Tu Fu jako prosbu příteli, aby mu daroval nádobí do čerstvě postaveného domu.)

Poleva (glazura) je tenká vrstva sklovité hmoty, v níž se při vypalování slily jednotlivé složky a vytvořily průsvitný nebo krycí povrch. První keramické nádoby s polevou se objevují již ve druhém tisíciletí před naším letopočtem. Tato poleva však zřejmě byla pouze náhodným vedlejším produktem vypalovacího procesu. V pozdějším období hrnčiči začali polevu vytvářet vědomě s cílem zlepšit nepropustnost střepu a zvýšit dekorativní účinek výzdoby.

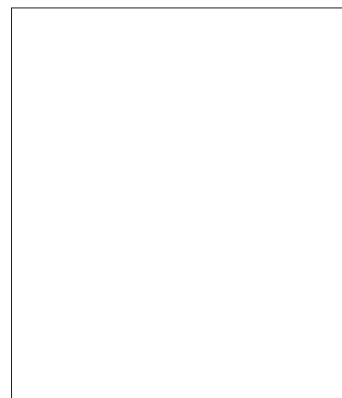
Nejprve se ve starověku objevují olovnaté polevy zelenavých odstínů vypalované z křemene při nízkých teplotách (600 °C–800 °C) za pomoci oxidů olova. Později – kolem počátku našeho letopočtu – se k nim připojují živcové polevy, které se aplikovaly na kameninu. Bohatá barevnost živcových plev pálených při vysokých teplotách nad 1200 °C se posléze stala charakteristickou pro keramiku období Sung (960–1279).

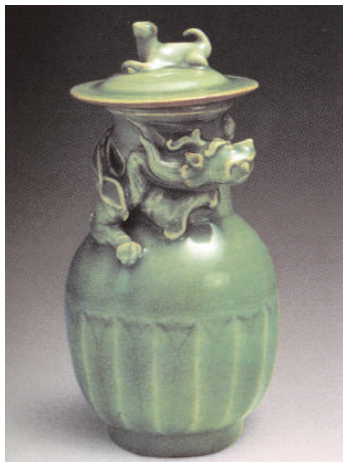
Přestože později jednobarevné polevy poněkud ustoupily malovanému dekoru na porcelánu, jenž se prudce rozvíjel od 2. poloviny 13. století (dynastie Jüan), nepřestaly se nikdy používat a v průběhu času se rozšiřovala jejich škála. Zejména za dynastie Čching přibýly k základní barevnosti nové barvy a barevné odstíny. K novému originálnímu zbarvení plev se užívaly různé minerální látky, např. oxidy mědi, kobaltu, železa a manganu.

Podle základního barevného ladění lze tradiční monochromní polevy – tedy ty, které byly známy ve starších obdobích a byly široce oblíbeny až do dynastie Sung – rozdělit do tří základních skupin. Jedná se o zelenomodrou polevu, bílou a hnědou až černou. Od 2. poloviny našeho tisíciletí pak k nim přibývají skupina modrá a červená.

Pro starší období je zejména charakteristická skupina zelenkavých až zelenomodrých plev rozmanitých odstínů, která se v Číně tradičně těšila velké oblibě a vážnosti. Zboží s těmito plevami se také hojně vyváželo do okolních zemí (a dnes tvoří podstatnou část archeologických nálezů čínského porcelánu v některých zemích jihovýchodní Asie a v Tichomoří). Čínsky se zboží tohoto typu nazývá *čching cch'* (zelenomodrá kamenina), v Evropě

Miska typu *wan* s motivem dětí mezi lotosy, kamenina zdobená seladonou polevou a řezaným dekorem pod polevou, dílny Lung-čchüan, výška 8,5 cm, průměr 9 cm. Dynastie Severní Sung, počátek 12. stol. Národní galerie v Praze.





Váza s pokličkou. Zelená, lehce krakelovaná poleva, výška 26,2 cm. Plasticcké zvířecí ozdoby. Dílny *Lung-čchüan*, dynastie Jižní Sung. (Lu Cun-jang, s. 145)



Nádobka na třech nožkách na vymývání štětců, výška 6 cm, průměr hrdla 14,5 cm. Kamenina s hustou krakelovanou polevou a velkou kontrastní skvrnou. Charakteristická je do kapek ztuhlá stékající poleva nad nepolévanou spodní částí nádobky. Pece *Ťün jao*, dynastie Sung (?).

Vykuřovadlo na třech nožkách s krakelovanou polevou, výška 7,9 cm, průměr 12,6 cm. Dílny *Ke jao*, dynastie Sung. (LI Cun-jang et al., s. 92)



je známo jako seladon. Barevný rejstřík seladonů tvoří různé odstíny zelené, světlounce šedozelené či olivově zelené, namodralé i nažloutlé. K této skupině volně přiřazujeme i sytě modré barvy, jejichž odstín je dosahován použitím kobaltu. Jednobarevné nádoby a další předměty (mísy, misky, talíře, nádoby na vymývání štětců, kapátka na vodu užívaná při roztírání tuše, vázy, konvice a džbány, podhlavníky apod.) typu seladon jsou zdobeny dekorem rytým, řezaným nebo tlačným do střepe pod polevou. Barevnost polevy a její kvalita je tedy v tomto případě jen jednou součástí celkového dekorativního účinku předmětu.

Seladonové polevy se vyráběly na severu ve slavných dílnách *Jüe jao* (provincie *Če-tiang*), které pálily zboží od konce dynastie Chan až do 10. století. Na jihu pak od 12. století prosluly dílny v *Lung-čchüanu*, jejichž polevy se pohybovaly od modrošedé až po olivově zelenou.

S pecemi, které za dynastie Sung pracovaly pro potřebu císařského dvora jako *Žu jao*, *Ke jao* a *Kuan jao*, jsou spjaty výrobky s polevou pojatou v jejím samostatně působícím estetickém účinku, tj. bez dalších zdobných prvků. Obzvláště vzácné jsou zejména výrobky dílny *Žu jao*, jež působila jen krátkou dobu ve 12. století, a z jejichž produktů se do našich časů zachovala necelá stovka kusů. Poleva typu *Žu jao* je lesklá, hladká, svěže zelená, ale někdy až levandulově namodralá.

Velmi podobná je poleva pecí *Ťün jao*, které navazovaly na produkci *Žu*, a byly jí stylově blízké. Namodralá poleva výrobků z *Ťün jao* je tlustá a hustá. Bývá zdobena rozptýlenými purpurovými či fialovými skvrnami. Opalující efekt je působen rozptýlenými částicemi křemene. Výrobky pecí *Ťün jao* byly velmi ceněny i na císařském dvoře. Pece pracují podnes a jejich polevy byly napodobovány ostatními středisky, takže se vytvořil typ *ťün-jao*.

V dílnách *Kuan jao* i v *Ke jao* se v době Sung začala používat i nová dekorativní technika – krakelování. Tento původně technický nedostatek (tj. popraskání polevy) byl využit k výraznému estetickému účinku. Jemné či hrubé krakely v polevě či v nástřepí, které se někdy i vrstvily, barevnost polevy nepotlačovaly, nýbrž ji naopak v četných světelných lomech zdůrazňovaly. Složitá síť žilkování jako by barvy zhmotňovala. Jindy naopak byly praskliny zdůrazněny vtíráním černé tuše a vytvářely na povrchu různě husté pavučiny.

Další výraznou skupinou jsou bílé polevy. První bílé polevy byly sice známy již za dynastie Šang (2. tisíciletí před n. l.), avšak v hojně míře se jich začalo používat až na sklonku období roztržštěnosti, v období Tchang a zvláště Sung. Jednou z nejslavnějších sungských pecí byla *Ting jao* (provincie *Che-pej*), která též dodávala zboží pro císařský dvůr. Pro tuto dílnu je charakteristická slonovinově bílá poleva na rytém, řezaném nebo tlačném dekore. (V sungské literatuře existují dvě zmínky o tom, že se v pecích *Ting*

jao páčila i červená poleva, pravděpodobně na základě oxidu železa, avšak nedochoval se ani jediný exemplář). Na jihu v Ťing-te-čenu, pozdějším středisku výroby porcelánového zboží pod císařskou správou, se od 6. století vyráběla kamenina s bílou lehce namodralou polevou, která se nazývala *čching-paj* (zelenomodrá běloba) nebo *jin-čching* (skrytá modrozelená) a byla tvořena z jemných kaolinových hlín.

Poslední skupinou jsou kameniny zdobené hnědou až černou polevou. V Evropě je tato poleva známa pod japonským názvem *temmoku*, což je japonské čtení čínského místního jména Tchien-mu. Tmavá až černá poleva je zhruba stejně stará jako zelenkavá poleva seladonová. Zachovala se například na malé zásobnici ze 2. století před n. l. nalezené archeology v provincii Če-tiang. Její používání se plně rozvinulo v období Tchang a za Sungů. Často bývá zdobena světlejším skvrněním charakteristickým pro výrobky fuťenských dílen Ťien jao. Typ polevy, kdy na černohnědém nebo modrošedém základě jsou nepravidelné, většinou podélné skvrny, se nazývá „zaječí srst“ (*tchu chao*). Název je odvozen od materiálu, z něhož byly zhotoveny štětce, jimiž se tyto polevy nanášely. Polevou *temmoku* se zdobily především čajové šálky.

V období dynastie Ming se jednobarevné polevy aplikovaly na kameninu i porcelán. Objevují se nové barvy - tyrkysová, modrá a fialová a částečně navazují na tchangskou tříbarevnou polevu, o níž se zmíníme zvláště. Z živcových polev se uplatňují polevy zbarvené oxidy kobaltu a mědi – modrá a červená.

Nové období obliby a rozkvětu všech výše zmíněných jednobarevných polev nastalo až za vlády dynastie Čching, především v 17. a 18. století, tedy v době, kdy byly obecně v oblibě výrobky napodobující předměty z dávných dob. Je to zároveň doba, kdy se při výrobě porcelánu velice rozšířila klasická barevnost polev o nové odstíny vytvářené různými emailovými barvami. Čchingské výrobky s jednobarevnými polevami nejsou pouhou napodobeninou starých vzorů. Svou vytříbeností, barevnou jemností a technickou dokonalostí představují originální tvorbu, která se stylově sice hlásí k sungskému zboží, avšak vytváří již nové, svébytné umění.

V 17. a 18. století byly v oblibě technicky náročné červené polevy pálené při teplotě 1 300 °C. Zbarvení se dosahovalo oxidy mědi, popřípadě železa nebo zlata. Na prvním místě mezi nimi je poleva známá jako Langova červeně (*Lang chung*), pojmenovaná podle svého vynálezce ze 17. století Lang Tching-tia. V Evropě se jí obvykle říká býčí krev. Je to temně červená na povrchu průsvitná stékavá poleva s jemným vertikálním skvrněním. V hodnocení čínských znalců se jí někdy dostává přívlastku „mužná“. Za její protiklad je pokládána jemnější a světlejší fazolová červeně. Vypalování fazolové červeně je obtížnější než červeně Langovy, a proto se s touto polevou



Miska. Kamenina se seladonovou polevou, průměr 10,2 cm. Motiv lotosu je řezaný do střeptu. Dílny v Jao-čou, dynastie Severní Sung. (LI Cun-jiang et al., s. 51)

Nefritově zelená vázička z dílen Žu jao, dynastie Sung, výška 29,7 cm. (LI Cun-jiang et al., s. 102)





Miska na čaj s podšálkem, výška 4,5 cm, průměr hrdla 7,5 cm. Porcelán zdobený rytým dekorem do střepe a jemně nazelenalou polevou tzv. *čching-paj*. Tvar i barva jsou typické pro 12. století. Poleva *čching-paj* byla velice ceněna a vyskytuje se poprvé v dílnách v Ťing-te-čenu, kde jsou velká naleziště kaolinu a kde vznikalo i první porcelánové zboží. Tato miska je nejstarší ukázkou porcelánu v českých sbírkách. Dar Reiner Kreissela.

Vázička s červenou polevou (tzv. Langova červeň), výška 27,2 cm. Dynastie Čching, panovnická éra Kchang-si (1662–1722) (FENG Sien-ming, s. 207)



vyráběly jen drobné předměty určené pro studovny vzdělanců nebo toaletní nádoby do ženských komnat.

O oblibě červených polev svědčí i četná pojmenování, která vystihovala různost barevných variant jako barva broskvových květů, tváře panenky, opilá kráska apod. Také u některých červených polev se původní technická závada – drobné zelenomodré krystalky – stala předností vyhledávanou sběrateli a opěvovanou ve verších. K červeným polevám se řadí i neprůsvitná „barva jitřních červánků“. Zvláštní techniku představuje „foukaná červeň“, která byla stejně jako „foukaná modř“ objevem 17. století. Barva se stříkala na střepe a pokrývala průsvitnou polevou. Dosahovalo se tak pravidelného jemného skvrnění.

Modré polevy, barevné oxidy kobaltu a později emailových barev, měly rovněž řadu barevných variant jako „nebeská modř“, „rozmytá modř“, „modř oblohy po dešti“ apod. Mezi zelenými polevami se objevuje „hrášková zeleň“, barva „melounové slupky“ či barva „podzimní malvy“. Oblíbená byla „jablková zeleň“ – zelený email se někdy nanášel na bílou či našedlou krakelovanou polevu. Barvy, které jsou v čínské terminologii označovány jako „modrá“ a „zelená“, pro naše oko tvoří v určitých polohách obtížně rozlišitelné odstíny. To je třeba příklad tzv. „paví zeleně“, kterou bychom spíše měli sklon označit za „modrou“.

Za dynastie Čching se užívaly i další nové barvy a odstíny polev. Jmenujme barvu „lilkové slupky“, zelenohnědou barvu „konečků čajových lístků“, temnou barvu „uhlí“ či barvu zářivě žlutou.

Nakonec se zmíníme ještě o jižní dílně Te-chua v provincii Fu-tien. Za dynastie Ming patřil porcelán z této dílny mezi nejkvalitnější. Lesklá a hladká poleva porcelánu z Te-chua je čistě bílá s velmi jemným narůžovělým nebo nádechem. V době Ming produkovala dílna především drobnou plastiku s náměty buddhistického a taoistického panteonu. V době Čching se repertoár rozšířil o různé nádoby a nádobky často tvarované jako květy, listy, plody rostlin, rohy nosorožce apod.

Skutečnost, že k nápadné oblibě jednobarevných polev dochází v Číně právě za Sungů a znovu v 17. až 18. století za Čchingů, zřejmě není náhodná. Pro obě tato období je charakteristický silný vliv učení čchanu v malířství i v poezii a s ním související intelektualismus umělecké tvorby provázený rozvojem jednobarevné tušové malby. Právě sungský vytříbený vkus znamenal hlubokou změnu v esteticko-filozofickém chápání keramiky, jež se projevuje především zájmem o jednobarevné polevy. Sungští literáti oceňovali nenápadnou barevnou krásu seladonů, včetně nepravidelností a skvrn vzniklých příčiněm náhody, a tím je přiřazovali k projevům vysokého umění, přestože autoři keramického zboží, na rozdíl od malířů a kaligrafů, zůstali skryti v anonymitě dílen.

Uvažujeme-li v abstraktnější rovině o specifickém charakteru výtvarného projevu v Číně, můžeme říci, že mezi bohatstvím a rozmanitostí tvarů, postupů, technik, estetických norem a ideálů se postupně vyhranilo určité pojetí výtvarného díla (týkalo se tušové malby a kaligrafie), které absolutizovalo čáru, linii či skvrnu v dynamice a rytmu, byť je neoprostilo od sdělného významu obsaženého ve smyslu zobrazené krajiny či figury nebo – v případě kaligrafie – přímo ve slovním projevu. Toto pojetí bylo esteticky a filozoficky formulováno školami, které se hlásily k taoistické či buddhistické tradici a od konce 8. století k tradici meditativní školy čchan nebo jí byly nepřímo ovlivněny. Tento výtvarný názor zůstal po celý další vývoj čínského výtvarného umění výrazným inspirativním impulsem. Byl typický pro estetický projev společenské elity – literátů, kteří si zakládali na amatérské povaze svého umění.

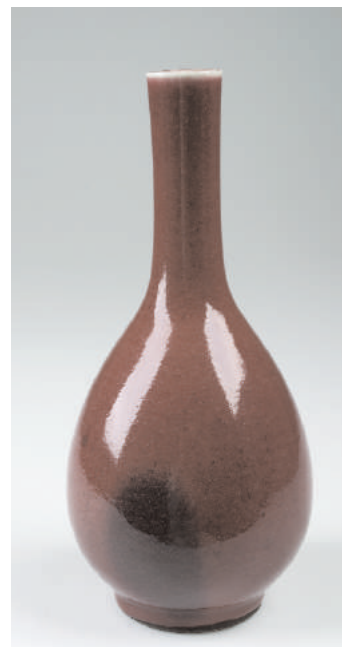
Přímým opakem zabsolutnění černé tušové čáry či skvrny ve čchanovém umění stojí pojetí barvy jako samostatné hodnoty; barvy oddělené od konvenčního spojení s předměty reálného světa a vymezené tvarem keramických nádob. Toto pojetí se realizuje v odlišném výtvarném druhu než malířství a kaligrafie – v keramice, a to právě v jednobarevných polevách. Je zároveň vlastní odlišnému sociálnímu prostředí specializovaných profesionálních dílen. Navzdory tradiční hierarchii uměleckých forem a druhů, nesporné výtvarné kvality monochromních plev, jejich uměřenost a vytříbenost a svého druhu abstraktní ráz, dovolují nahlížet na tuto keramiku jako na výtvarný projev stejného tvůrčího a intelektuálního snažení jako „vysoké“ umění literátů.

Svou roli tu bezpochyby sehrál i fakt, že keramické nádoby a nádobky byly vědomou součástí kulturního prostředí vzdělanců a tvůrců vysokého umění, byly předmětem jejich sběratelského zájmu a obdivu. Svědčí o tom zachovaná literární díla té doby. Barva, její hloubka, hutnost, síla či naopak lehkost a zjemnělá kultivovanost, tajemnost a mnohoznačnost či naopak racionální jasnost a jednoznačnost, byly opěvovány veršem nebo prózou, a to stejným slovníkem jako díla kaligrafická či malířská. Nahlíženo očima čínských obdivovatelů jednobarevných plev však v jejich ocenění existoval důležitý rozdíl daný odlišnými nástroji a procesem tvorby. U kaligrafie a malířství byly tvůrcům i divákům, kteří patřili do stejné společenské vrstvy literátů, důvěrně známy základní technické postupy i možnosti, jež dával štětec a tuš, papír či hedvábí. „Obyčejní“ milovníci umění se možná lišili tvůrčími schopnostmi, vynalézavostí a zručností od slavných kaligrafů a malířů, patřili však do stejného okruhu lidí, prošli stejným vzděláním a uměli užívat tytéž techniky. Naproti tomu mezi obdivovateli barevné krásy plev a jejími tvůrci stála nepřekonatelná zeď speciálních technických znalostí a dovedností. V očích sběratelů a obdivovatelů porcelánu s jednobare-



Miska na čaj, kamenina, skvrnitá poleva typu *temmoku*, výška 7,7 cm, průměr 18 cm. Dynastie Sung.

Vázička s dlouhým krkem, porcelán s červenohnědou tzv. fazolovou polevou, výška 28,1 cm.





Hranatá vázička s jednobarevnou polevou „paví zeleň“, výška 22,5 cm. Dynastie Čching. (WANG TIEN-NING et al., s. 209)

Pohárek ve tvaru rohu nosorožce, výška 9,7 cm, průměr 12,8 cm. Bílý porcelán z dílen Te-chua zdobený figurálními přílepkami. Tento tvar byl velice oblíbený a zhotovoval i z kamene či kovu. Dynastie Čching (17. století).



vnou polevou se estetický účinek těchto předmětů do jisté míry blížil účinku nezávislých přírodních výtvorů. Jejich krása a jedinečnost byla v očích sběratelů srovnatelná s krásou drahých kamenů – přičemž nejvzácnějším kamenem v čínském chápání není broušený diamant, nýbrž hladký matný nefrit nevýrazné barvy, případně zkrášený přirozeným jemným žilkováním.

Hrobová keramika

Zvláštním druhem keramiky, na které se také uplatňovala jednobarevná, případně abstraktně skvrnitá glazura, je hrobová keramika. Pohřby a rituály s nimi spojené hrály v čínské společnosti od nejstarších dob významnou roli. Pohřby, hrobky a jejich vybavení bylo velice nákladné. Postupně během tisíciletí se rituály i požadavky na výzdobu a výbavu hrobů proměňovaly. Oběti živých bytostí, lidí a zvířat, které doprovázely pohřby panovníků v raném starověku, byly opuštěny a nahradily je modely ze dřeva a keramiky. Tyto modely bytostí a předmětů, jež zesnulého obklopovaly za života, a nyní měly sloužit i v posmrtném životě, se postupně během 2. poloviny 1. tisíciletí před n. l. stávaly nezbytnou součástí pohřbů stále širších vrstev společnosti.

V návaznosti na rozšíření těchto pohřebních zvyklostí vznikl již za dynastie Chan samostatný proud keramické produkce, hrobová keramika (*ming čchi*). Jsou to předměty z hlíny pálené v nízkých teplotách (hrnčina), tlačené většinou do formy, zdobené buď malbou za studena nebo zhruba od 2. století i olovnatými polevami. V době dynastie Chan to byly především zelené polevy zbarvované oxidy mědi. Za dynastie Tchang se ustálila kombinace zelené, žluté a hnědé, známá jako tchangská tříbarevná poleva (*sancchaj*).

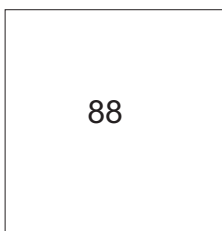
Mezi hrobovou keramikou patří nejrůznější nádoby na obětiny, které se shodují s tvary běžných užitkových předmětů, a dále modely staveb, zařízení domácnosti a hospodářství, včetně pecí, posad na drůběž, chlívků apod. (viz např. model domu na s. 208). Rozšířené jsou figurální modely zvířat, především koní, velbloudů, ale i prasat a psů. Především jsou to však figury lidí. Zpodobovaly představitele různých společenských vrstev, zaměstnání i etnik. Dvorní dámy, hodnostáři a sluhové, kupci, vojáci, akrobaté, tanečníci a tanečnice, hudebníci, „barbaři“ s dlouhým nosem a podobně.

Hrobová keramika prošla dvěma vrcholy oblíbenosti. Poprvé to bylo za dynastie Chan a znovu za dynastie Tchang. Zvyk doprovázet pohřby modely toho, co zesnulého obklopovalo nebo co měl rád, nevymizel zcela ani v našich dnech. Změnil se však materiál, modely se dnes zhotovují převážně z papíru a při pohřebních obřadech jsou rituálně spalovány, aby tak přešly za zesnulým do jiného světa.

Tchangské třibarevné polevy byly realizovány na hrnčině. V následujícím období dynastie Sung a v raných století vlády dynastie Ming se začaly používat na kamenině v trochu odlišné barevné kombinaci, na níž je nápadná tyrkysová a fialová barva. Tyto předměty byly sice rovněž převážně určeny obřadním účelům, avšak zdobily hlavně interiéry chrámů. Renesance původní barevnosti – zelená, žlutá, hnědá – nastala zejména koncem 17. a začátkem 18. století během vládní éry Kchang-si (1662-1722) a byla oblíbena až do století devatenáctého. Porcelánové či kameninové sošky, zarážky na knihy, vázy a další nádoby byly však již zcela určeny do světského interiéru a funkcí se nelišily od ostatní keramické produkce.

POZOR!
Obrázky z exportní keramiky.

Erbovní talíř, Kadaň.



Talíř zdobený malbou s motivem ryb, průměr 24,1 cm. Typ Cch'-čou jao, jaký se vyráběl od dynastie Sung. Dynastie Jüan. (LI Cun-jang, s. 75)

Konvice na čaj typu tibetské nádoby dombo, výška 38 cm, průměr dna 16 cm. Porcelán, malba na střep emaily zelené skupiny. Motiv květů slivoně *mej-chua* a koní je pojat reverzně. Dynastie Čching (konec 17. století).



Nádoba na obřadní umývání rukou typu kendi určená pro potřeby indického trhu. Modrobílý porcelán, 17. století. Státní zámek Buchlovice.

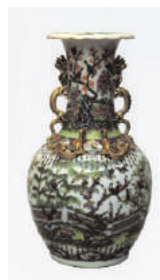
Váza. Porcelán, malba emaily růžové skupiny a zlatem na polevě doplněná plastickými dráčky. Dekor žánru „květin a ptáků“ komponovaný po celé ploše jako horizontální svitek. Dynastie Čching (19. století), ve sbírkách státního zámku Náměštl nad Oslavou.



Nádoba na štětce, případně váza. Kamenina, třibarevná poleva na střep (*san-cchaj*). Reliéfní blahopřejné motivy lotosu a jeřábů. Dynastie Čching (rané 18. století).



Dvě vázy do páru, výška 38 cm. Dílny Lung-čchüan, evropská montáž.



ŘEZBA V KAMENI

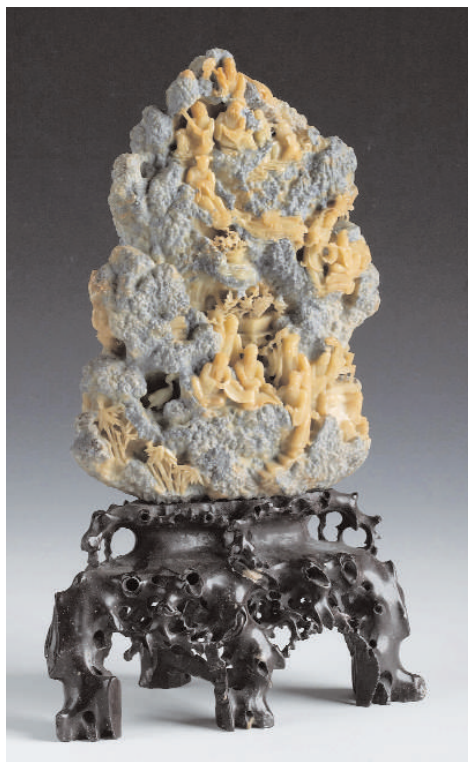
Řezba v kameni patří spolu s keramikou mezi umělecká řemesla, která provázejí vývoj čínské kultury od doby nejstarší až po současnost. Zde představíme drobnější obřadní, užitekové a dekorativní předměty řezané v tvrdých či měkkých kamenech a pomineme problematiku monumentální plastiky tvořené většinou v mramoru nebo pískovci, neboť tato plastika představuje v čínském výtvarném umění zvláštní proud s odlišnými estetickými principy a sociální funkcí.

V Číně byl již od neolitického období oblíben tvrdý kámen nazývaný souhrnně *jü*. Tímto názvem je označováno na sto sedmdesát různých barevných variant a odrůd křemičitanů. Nejznámější z nich jsou nefrit a jadeit. Nefrit patří do skupiny amfibolů. Jde o tvrdý štěpný nekystalický minerál s barevným laděním od světle až po tmavě zelenou. Jadeit je jednoklonný pyroxen ze skupiny spodumenu, rovněž štěpný, celistvý, mikroskopicky vláknitý či zplstnělý minerál nepatrně měkčí než nefrit. Je většinou bělavý až nazelenalý, často však má i teplé odstíny od nažloutlé až do červenavé. Jednotlivé barevné odstíny byly pečlivě odlišovány. Tradičně byl velice ceněn lehce nazelenalý nefrit *čching jü*.

Hlavní naleziště nefritů a jadeitů se vyskytují v dnešním Turkestánu a horní Barmě. Do Číny se však od nejstarších dob dovážely především z Cho-tanu v Turkestánu. Minerály z Barmy se do Číny dostaly teprve koncem 18. stol.

V období neolitu i v době bronzové se z jadeitu či nefritu zhotovovaly rituální předměty, ale i hroty šípů, kopí, ozdobné rukojeti a nejrůznější přívěsky a ozdoby. Jadeit i nefrit byly v nejstarších dobách především materiálem využívaným k zhotovování předmětů, jež sloužily jako symbol sociálního postavení a vladařské moci. Jako takové tvořily i důležitou součást hrobové výbavy. Vlastnosti kamene – tvrdost,

Krajina nesmrtelných v horách a jeskyních. Oboustranná řezba v žíle krupniku, která prochází horninou, výška 27,2 cm (včetně podstavce). Dynastie Čching (18. století). Charakteristický pro toto období je podstavec vyřezaný z bizarně pokrouceného dřeva.



avšak i zpracovatelnost, lesk a třpyt, jemnost barevného ladění, čistota a jasnost zvuku – se staly symboly etických vlastností člověka a sám kámen se stal symbolem ušlechtilosti, jemné, vyřbíbené krásy, čistého citu a jasného rozumu. Z nefritu se zhotovovaly disky *pi* a tubusy *cchung*, předměty, které hrály důležitou roli v náboženském rituálu, a ukládaly se do hrobů. Vedle toho se z nefritu od nejstarších dob zhotovovaly také různé přívěsky a další ozdoby, jimiž se zdobili jak muži, tak ženy. Dekor na předmětech z období dynastie Šang (2. polovina 2. tisíciletí před n. l.) je lineární nebo plastický, většinou rytý. Přívěsky mají podobu zvířecích figur.

V následujícím období dynastie Čou (1. tisíciletí př. n. l.) jsou nefritové a jadeitové předměty tvarově velmi složité a technicky dokonale zpracované. Povrch je řezán v mělkém či hlubokém reliéfu, případně je rytý. Pojetí tvaru i dekoru plně souzní s ostatními výtvarnými projevy té doby. Po všechna následující staletí pokračovala nepřetržitě výroba obřadních či luxusních předmětů z těchto materiálů a dále se zjemňovala. Tradiční úcta a obdiv, jímž se nefrit a jadeit v Číně těšily, vyvrcholil za dynastie Čching. Císařský palác objednával ročně několik tisíc předmětů z těchto kamenů. Potřeba luxusního zboží se však neomezovala jen na císařský palác, ale byla rozšířena i mezi vrstvami bohatých úředníků a obchodníků. Přednostní postavení se císařský palác snažil udržet vyhlášeným monopolem a – v podstatě marným – bojem se soukromým obchodem.

Nefritová a jadeitová surovina byla pravidelně dvakrát ročně dodávána do císařského paláce z Turkestánu formou povinných dodávek. V paláci byla tříděna a přidělována zároveň s objednávkami jednotlivým dílnám uvnitř paláce (např. dílně Žu-i-kuan) nebo do dalších středisek výroby. V říši bylo takových středisek asi osm a mezi nejslavnější s dlouhou tradicí patřily dílny ve městech Su-čou a Chang-čou na jihu země. Z dokumentů vyplývá, že surovina zpracovávaná v císařských dílnách pocházela výhradně z Turkestánu, kdežto jadeity a nefrity z Barmy, dovážené do hlavního města až za dynastie Čching, se zpracovávaly v soukromých dílnách i mimo hlavní město.

Technické i estetické dokonalosti nefritových a jadeitových výrobků bylo v 2. polovině 18. stol. dosahováno díky vysoce specializované dělbě práce. Na zpracování jednotlivých předmětů se podílela řada profesí – počínaje návrhem tvaru a dekoru a výběrem vhodného materiálu, dále pak hrubým opracováním – řezáním a vrtáním, vytvořením základního tvaru, zpracováním detailů, leštěním a broušením. Celý proces uzavíralo patinování žárem: hotový výrobek se vystavil teplotám nad 1400 °C, aby se natavila nejvrchnější vrstva, a tím se dosáhlo hladkého slitého povrchu i na těch nejmenších ploškách řezby. O úctě, které se těšili řezbáři nefritu, svědčí mimo jiné i to, že v jejich případě se (na rozdíl od jiných řemeslníků), z období Ming a Čching zachovala jména řady umělců.

Z nefritu a jadeitu se kromě symbolických a obřadních předmětů řezalo množství luxusních užitkových nádob: jídelní misky, číšky, konvičky na ohřívání alkoholické nápoje, vázy, lahvičky na šňupací tabák, nejrůznější přívěsky a ozdoby, dekorativní předměty. Ve tvarosloví a dekoru často návrháři navazovali na prastarou čouskou tradici.

Vznikala však i celá řada děl, která motivicky i výtvarným pojetím byla součástí soudobého výtvarného směřování. Oblíbeny byly i monumentální „malířské“ horské scenérie řezané z jednoho kusu kamene. Za „krále“ nefritu je pokládána takováto miniaturní krajina z císařského paláce v Pekingu, zachycující mytologický příběh o Velkém Jü, který svedl vody do moře. Tento mimořádně velký nefritový blok je vysoký 224 cm a váží 4 500 kg.

Kromě nefritu a jadeitu se řezalo i v dalších křemičitanech – růženínu, amethystu, chalcedonu a achátu. Řezbářské umění od dynastie Sung směřovalo k tvorbě drobných samostatných plastik, někdy jen volně spjatých s užitkovou funkcí – např. různé dekorativní vázičky, misky či drobné figurky. Dekorativní řezba v kameni dosáhla vrcholu obliby v 18. století.

Čínští řezbáři však nepracovali pouze s tvrdými křemičitany. Velmi krásné jsou i řezby v měkkých druzích kamene, jakými jsou různé břidlice (např. jílovec, slínovec), mramory apod. Zajímavým a zcela specifickým oborem řezbářské práce jsou třecí kameny na přípravu tuše pro psaní a malování. Tyto třecí kameny, čínsky zvané *jen* (v moderní čínštině *jen-tchaj*), patří spolu s papírem, štětci a tuší mezi „čtyři poklady studovny“ (*wen-fang s' pao*) a jsou charakteristickým předmětem dálnovýchodní kultury. Jejich historie je dlouhá a jejich tvar i funkce se vyvíjela v úzké souvislosti s vývojem technického zpracování tuše. Nynější podoby nabyly teprve po 6.–7. stol., kdy se tuš začala odlévat do pevných, různě tvarovaných odlitků. Špalíky tuše se třely s přidáním potřebného množství vody přímo na hladké a tvrdé ploše kamene.

Třecí kameny se zprvu zhotovovaly z různých materiálů – nefritu, laku (zejména za Chanů), dřeva, bronzu, železa, keramiky (od 5. stol.), avšak postupně od 7. století se ustálilo používání třecích kamenů řezaných v různých odrudách slínovce. (V čínské literatuře se tyto kameny neurčují petrograficky, ale podle místa výskytu, takže není zcela spolehlivé rozhodnout jen podle názvu, že se jedná vždy o stejný druh kamene). Nejslavnější jsou „tuanské“ kameny podle města Tuan-čou v provincii Kuang-tung, v jehož blízkosti se nacházejí, a „šeské“ podle města Še-čou v provincii Ťiang-si. Obě naleziště jsou známa již od počátku Tchangů. Barevné odstíny kamenů jsou velmi rozmanité, cenilo se přirozené skvrnění a jednotlivým odstínům se dávala poetická jména. U „tuanských“ kamenů převládalo ladění do hnědofialova, u „šeských“ do černa. Na kvalitu třecího kamene, jeho vzhled i barvu, jsou kladeny vysoké nároky. Kámen má být tmavý a hladký jako

lakové výrobky, jemný a tvrdý jako nefrit, při poklepu nesmí vydávat zvuk a při tření na něm nesmí tuš skřípat. Tvary třecích kamenů byly zpočátku velmi jednoduché. Nejčastěji měly podobu lopatky nebo podélného síta na jedné nebo více nohách (nohy měly často tvar medvědíh tlap). K těmto základním tvarům se od 8. století připojil tvar znaku čínského písma pro slovo fénix. V následujících staletích se však bohatství tvarů velmi rozhojnilo. Kameny se řezaly do podoby květů, broskví, postav nesmrtelných, zvířecích figur apod. Pokrývaly se řezbou v mělkém či hlubokém reliéfu, zdobily rytými ornamenty vycházejícími ze starověkých předloh, figurálními motivy a kaligrafickými nápisy. Krásu třecího kamene opěvovali básníci ve verších a esejích a záhy se staly vyhledávaným sběratelským objektem.

V období Sung (10.–13. stol.) se již třecí kameny chápaly jako samostatný umělecký artefakt. Při jejich posuzování se uplatňovala hlediska platná pro jiné druhy „vysokého“ umění – a tak kromě kvality vybraného kamene a jemnosti řezeb se zvláště oceňovala kompozice a samostatný umělecký záměr řezbáře a neotřelost uměleckého vyjádření, tedy kategorie používané pro hodnocení „vysokého umění“ – poezie, kaligrafie a malířství. V následujících staletích za dynastií Ming a Čching se tendence chápat kameny jako samostatný umělecký projev dále prohlubovala. Velká rozmanitost tvarů a výzdobných motivů, mezi něž nadále patřil oblíbený drak v mracích, byla provázena dokonalostí provedení. Řezbáři využívali přirozené struktury kamene a vytvářeli krajinné scénérie s horami a jezerem (prohlubeň určená pro tuš), svým pojetím blízké tušovým obrazům. Nebo naopak detailní krajinné výřezy – jezírka s lotosy, ptáky a hmyzem – odpovídající jinému žánru tušového malířství, tzv. „květinám a ptákům“. Kameny se zdobily i plasticou řezbou bájných zvířat.

Zdobná tendence byla již v období Ming vyvažována oblibou hladkých nezdobených kamenů s ostrými hranami a povrchem vyhlazeným do vysokého lesku. Avšak postavení, které třecí kámen zaujímal v kultivovaném prostředí studoven a ateliérů literátů, malířů a kaligrafů, vedlo i v tomto případě k zdůraznění estetické stránky těchto prostých kamenů, a tak již v mingském období byly též oblíbeny tzv. „deskové kameny“ vybroušené do hladka bez jakéhokoli dekoru, ale i bez sebemenší prohlubně na vodu a sloužící pouze jako krásný předmět.

Obliba třecích kamenů dokonale zpracovaných v duchu estetiky vysokého umění dosahuje vrcholu na konci v 17. a na počátku 18. století. Zachovala se také jména rodin nejslavnějších tvůrců třecích kamenů. Zvláštní proslulost dosáhla Ku Er-niang, dívka provdaná do známé sučouské rodiny řezbářů třecích kamenů, jejíž kameny získaly obdiv pro svou „ženskou jemnost“.

Tendence k jednotnému estetickému pojetí různých výtvarných technik a žánrů vedla k oblibě různých ozdobných desek řezaných v mělkém či hlu-



Dvojitá lahvička na šňupací tabák. Nefrit, výška 7 cm. Povrch zdoben mělkou řezbou v kameni s motivem listů a úponků tykve. Dynastie Čching (18. století)



Třecí kámen, 18×21,4 cm. Vápenitý slínovec, zdobený motivem draka v mracích. Dynastie Čching (18. století).

bokém reliéfu v měkkých kamenech. Tyto desky sloužily k samostatné výzdobě stěn nebo jako stolní paravánky či výplně nábytku. Charakteristické pro tento druh řezby je malířské pojetí kompozice plochy a zároveň respekt k přirozené struktuře a barevnosti kamene a jejich dotváření v souladu s taoistickou filozofií „nezasahování“ do přirozeného běhu věcí. Příkladem takového přístupu k přírodnímu materiálu vycházejícího z taoismem ovlivněných škol je kruhová mramorová výplň ve sbírkách Náprstkova muzea, u níž umělec jen nepatrným řezbářským zásahem zdůraznil původní načernalé šmouhování šedého mramoru, aby vyvolal iluzi krajiny s jezerem a borovicí, jelínkem a sedící opičkou.

Přesná miniaturní řezba a cit pro barevnost a strukturu kamene se využívaly i při výzdobě nábytku, a to zejména od 18. stol. Kombinací řezby v tvrdých i měkkých kamenech a ve dřevě aplikované na povrchu nábytku, polychromováním výzdobných dřevěných prvků, případně i jednotlivých kamenů, se dosahovalo jemně odstíněné barevné škály a malířského efektu v pojetí jednotlivých ploch.

Nakonec je třeba se zmínit i o dekorativních plastikách řezaných v různých variantách mastku. Tyto řezby se hojně vyvíjely během 19. a počátkem 20. stol. do Evropy a jejich kvalita byla kolísavá. Nalezeme však mezi nimi technicky i esteticky dokonalá díla, jako je např. miniaturní horská krajina s nesmrtelnými řezaná v krupniku – variantě mastkuve sbírkách Náprstkova muzea. Tato práce velmi důvtipně využívá různorodé struktury kmene.



Krajina nesmrtelných v horách a jeskyních. Oboustranná řezba v žíle krupniku, která prochází horninou. Detail.

LAKY

Výrobky kryté a zdobené lakem (*čchi*) patří k nejstarším a nejcharakterističtějším uměleckým řemeslům Číny. Lakování se používá při výrobě různých druhů nábytku: stolů a stolků, zástěn, sedaček a skříněk nejrůznějších rozměrů, ale i podnosů a nádobí, kde se plně uplatnila dekorativnost této techniky. Vedle toho se také uplatňuje v architektuře, kde jsou lakem chráněny a zdobeny dřevěné sloupy, výplně, dveře či rámy oken. Ve starověku se užíval také k výzdobě rakví. Základní materiál pro toto specifické umění Dálného východu poskytuje klejoprskyřice škumpy lakodárné (*Rhus verniciflua*), čínsky *tchung*, stromu, který roste v rozlehlých oblastech střední a jižní Číny. Z tohoto poměrně rychle rostoucího stromu se těží mezi jeho osmým a čtrnáctým rokem tak, že se kůra nařezává a vytékající tekutina se zachytává do připravených baněk. Ta se pak dále zpracovává – čistí, případně barví.

Přírodní lak má řadu vynikajících vlastností, jichž bylo všestranně využíváno. Pro svou pevnost a trvanlivost se výborně hodil k ochraně základního materiálu – zejména dřeva – před povětrnostními vlivy i před škodlivým hmyzem. Nanášel se však i na kov či bambus. Netečnost vůči pachům, snadná omyvatelnost a lehkost vybízelý k jeho použití při výrobě jídelního náčiní a nádobí – misek, mís, podnosů, jídelních hůlek a lžic – a dále toaletních

Váza, řezba v červeném laku nakovovém podkladě. Detail s hráči šachu. Dynastie Čching (18. století). Detil vázy na s. 259.





Skládací krabice na potraviny, 32,9×18,1×28 cm. Černý lak vykládaný barevnou mořskou perletí. Dynastie Ming (16. století).

Váza, řezba v červeném laku na kovovém podkladě, výška 30 cm. Dynastie Čching, na dně značeno Ta Čching Čchien-lung nien-č', tj. „zhotoveno v éře Čchien-lung za velkých Čchingů“ (1736–1795). Se sbírky malíře Ludvíka Kuby.



krabic a krabiček, rozmanitých pouzder a váz. Z laku se zhotovovaly hudební nástroje, součásti zbroje, zdobily se jím zbraně i některé části koňských postrojů. Z archeologických nálezů známe lakové předměty ze starověku a víme, že v době pozdních Válčicích států měl již lak široké použití na domácích předmětech i předmětech pro rituální účely; také jím byly zdobeny rakve urozených zemřelých.

Barvení laku umožňovalo mimo jiné využít ho pro malbu na povrchu předmětů. Postupné nanášení různě silných vrstev, prokládání vrstev různě barevných, leštění a broušení, řezba v mělkém či hlubokém reliéfu, možnost vykládání jinými materiály, to vše vedlo ke vzniku celé řady technik, které mají své počátky v dobách nejstarších. Plně se rozvinuly v 7.–8. století n. l. a dalšího zdokonalení dosáhly za posledních dynastií Ming a Čching. Produkce lakových výrobků vyvrcholila v 18. století, kdy se používalo rozmanitých technik i jejich kombinací v nejlepší kvalitě. Vedle laku malovaného se velké oblibě těší také lak prořezávaný, dodnes hojně vyráběný především v tradičních střediscích – Pekingu, Jang-čou a Chuej-čou. Pekingské dílny byly a zůstaly nejslavnější.

V nejstarších dobách lak sloužil jako lepidlo a tužidlo ke zpevnování předmětů zhotovených z jiných materiálů. K tomuto účelu stačil lak surový. Ten se však postupem času začal zpracovávat a začalo se využívat i jeho dekorativních vlastností při výzdobě předmětů, vyrobených z jiného materiálu, např. keramiky a později i bronzů. V provinciích Ťiang-su a Če-ťiang byla nalezena neolitická, tzv. černá keramika, na které jsou patrně zbytky výzdoby lakem. Ve vykopávkách z počátku panování dynastie Šang z 16.–14. století př. n. l. byly nalezeny již čistě lakové výrobky.

Během 1. tisíciletí př. n. l. se při zhotovování lakových výrobků rozvinula celá řada technik, které lze rozdělit do dvou základních skupin. Buď se povrch předmětů vyřezaných ze dřeva zdobí malbou tenkou vrstvou laku, nebo se na základní hmotu postupně nanášejí několikeré vrstvy laku a dekor se do nich nožem vyrývá nebo řeže v mělkém reliéfu, případně se ještě vykládá dalším materiálem – drahokamy, perletí, zlatem, stříbrem, někdy i odlišně zbarveným dřevem. V nejstarších dobách se základní tvar, jádro budoucího lakového předmětu, řezal většinou ze dřeva. Zhruba od 3. století př. n. l. přibývá předmětů, u kterých se objem dřevěného jádra stále zmenšuje a naopak sílí vrstva laku. Za dynastie Chan (206 př. n. l.–220 n. l.) se pro dvůr a nejvyšší vrstvy společnosti začalo zhotovovat jádro budoucích lakových předmětů menších rozměrů také ze zlaty a stříbra. Tato technika se šíří za dynastie Tchang (618–907 n. l.) až po dynastii Ming (1368–1644 n. l.). Později se hojně používalo i dalších kovů, zejména různých bronzových slitin.

Cesta k osamostatnění řezby do silných lakových vrstev jako samostatného výzdobného postupu trvala dlouho. Až do období dynastie Tchang byl vyřezá-

vaný dekor vždy ještě vykládán jiným materiálem a tato výzdobná technika se užívala i později. Do tchangského období se však již kladou také počátky řezby v laku jako samostatné techniky, přestože žádný takový předmět se z té doby nezachoval. O existenci řezby v laku za dynastie Tchang podávají svědectví dobové literární prameny i svědectví pozdějších sběratelů starožitností z doby dynastií Sung, Jüan a počátků doby Ming.

Nejen z popisů, ale i dochovaných ukázek víme, že od období následující dynastie Sung k obvyklému rejstříku dekorativně pojatých rostlinných motivů přistouplilo při výzdobě lakových výrobků i zobrazování krajiny, figurální scény či žánrové kompozice květin a ptáků, tedy vesměs témata blízká tušové malbě. Z doby mongolské dynastie Jüan (1206–1368) známe již i jména slavných mistrů z provincie Če-tiang, jednoho z hlavních středisek výroby řezaného laku v té době. Byli to Čang Čcheng, Jang Mao a další, kteří svým stylem, jenž se vyznačoval hladkou oblou řezbou, broušenou a leštěnou tak, aby nezůstaly patrné stopy nože, nadlouho ovlivnili techniku řezby v laku.

Za Mingů a Čchingů se vyřezávaný lak stal tak rozšířenou technikou a dosáhl takové kvality, že je někdy pojem mingský (popřípadě čchingský) lak ztotožňován s řezbou v laku vůbec. Z mingské doby jsou zachována zejména díla slavného mistra Chuang Čchenga, který žil v 16. století. Proslul nejen výrobky, v nichž se hlásil k tradici svých předchůdců mistrů Chuanga a Janga, ale i svým spisem Popis dekorativních postupů u lakových výrobků (*Siou š' lu*). Provedl v něm analýzu prací svých současníků a soupis všech existujících výzdobných technik. Když psal o řezbě v laku, rozeznával dvanáct typů odlišených barvou, způsobem kladení lakových vrstev a technikou řezby.

Předměty se připravují tak, že na kovový či dřevěný podklad tvarovaný do základní podoby budoucího výrobku se postupně nanášejí jednotlivé vrstvy laku, z nichž se každá po zaschnutí brousí a leští. Obvykle se nanáší 80 až 90 vrstev, někdy však až dvě stě. Zhotovení takového výrobku trvalo i několik let. Nakonec se do povrchu vyřezává nožem dekor v hlubokém či mělkém reliéfu a posléze se předmět suší a leští. Oblíbené jsou rostlinné motivy jako květy pivoňky, chryzantémy nebo ibišku, hrozny, granátová jablíčka. Malířské kompozice květin a ptáků jsou často pojaty ornamentálně. Častým námětem jsou fénixové, draci i symbolické motivy jako zobrazení božstev dlouhého věku, jež bývají doplněna všedními scénami sbírání lotosu a dětských zábav. Krajinařské a figurální výjevy přejímají „literátskou“ tematiku z malířství, jakou je např. návštěva přítele s citerou *čchin* nebo stařec odpočívající pod stromem.

Řezby lze rozlišit na několik časově odlišných stylů. Jemná oblá řezba s hladkými reznými ploškami, typická pro první polovinu 15. století (panovnícké éry Jung-le a Süan-te), zjevně navazuje na dílo starších mistrů z pro-

vincie Če-tiang, jednoho z významných středisek řezby v laku ve 14. století a na počátku 15. století. K výrazné změně došlo pak v 16. století (éry Ťia-ťing a Wan-li), neboť plošky se přestaly brousit a uhlazovat a řezbáři na nich záměrně nechávali patrné stopy ostří nože. Byl to zřejmě výsledek vlivu mistrů střediska řezby v laku z 15. století v jižní provincii Jün-nan. Řada umělců původem z Jün-nanu později přešla do císařských dílen v Pekingu a přinesla s sebou i svůj charakteristický styl.

Kromě řezby v červeném laku byla oblíbena i řezba v laku černém. Zpracování černého laku se však lišilo nejen barvou, ale i způsobem řezby. Na rozdíl od velkoryse pojaté řezby v hlubokém reliéfu, tak typické pro červený lak, řezba v laku černém je drobnější a reliéf mělký. Řezby v jiných barevných odstínech – hnědém a žlutohnědém – se příliš nelišily od řezeb v laku červeném.

Výrazná a působivá je řezba ve vícebarevném laku. Na podklad se postupně nanáší několik barevných vrstev a různě hlubokou řezbou se odhalují odlišné barevné plochy. Už za Sungů byly známé lakové výrobky s dekorem černých skalisek, zelených listů a červených květů se žlutým středem. Řezba ve vícebarevném laku navazuje na starší techniku zvanou *tchi-si* („řezba v kůži jednorozce“), doloženou pouzdrem na vějíř již na počátku období Jižních Sungů (13. století). Při výrobě laků řezaných metodou *tchi-si* se na sebe kladly dvě nebo více barevných vrstev (nejčastěji červená nebo černá) do poměrně značné síly. Řezba zasahovala do hloubky a na řezných plochách se objevovaly různě silné barevné vrstvy (obr. 100). Podle názoru H. Garnera předchůdcem této techniky byla výzdoba dlouhých kožených štítů za dynastie Tchang (618–907 n. l.) a Pěti dynastií (907–960 n. l.). Podkladem těchto kožených štítů byla kůže, obvykle velbloudí, na níž se z obou stran nanaslo až sedm vrstev černého a červeného laku. Nožem se pak vyřezával ornament tak, aby se prořezáváním dostaly na povrch podle potřeby jednotlivé barevně odlišné vrstvy. Celkově však byla řezba na těchto štítech mnohem mělká než v případě techniky *tchi-si*.

Velmi vzácná je řezba v barevně kombinovaném laku, popsána v již zmíněném díle Chuang Čchengově z 16. století a doložená doposud jediným exemplářem. Je jím kulatá krabička s řezaným rostlinným vzorem uložená v pekingském Palácovém muzeu. Od ostatních řezeb v barevném laku se liší tím, že povrch předmětu zůstává jednobarevný a barevné vrstvy se projevují pouze na profilu řezu. Používají se tři barevné vrstvy – červená, žlutá a zelená. Každá barva se klade střídavě za sebou celkem třikrát. Dohromady tak jde o celkem devět barevných vrstev, přičemž v každé vrstvě je lak nanesen asi desetkrát.

K těmto tradičním technikám patří ještě zvláštní druh lakových výrobků známý v Evropě jako „koromandelský lak“. Název je odvozen od jména jiho-

indického pobřeží, kam se tyto výrobky dovážely z Číny, a odkud pak putovaly dál do Evropy. Je to malbou doplněná kombinovaná technika řezby v laku. Používalo se jí především v jižních dílnách ke zhotovování nábytku (skříní, stolků a paravánů) i drobných toaletních dóziček. Nejstarší datované předměty tohoto druhu jsou z období Kchang-si (2. polovina 17. století). Na dřevěný základ se nanáší nejprve křídlová vrstva zpevněná lakem a někdy podložena textilí a na ni se kladou vrstvy černého laku. Dekor se vyřezává v černé vrstvě, která tvoří nejen pozadí všech výjevů, ale i vnější a vnitřní obrysové linie zvoleného motivu, připomínající tahy štětcem.

Odkrytá křídlová vrstva je pak bohatě polychromována. Takto zdobené předměty byly určeny především na vývoz, avšak námětově i výtvarným citěním čerpají plně z domácí tradice, protože se jich užívalo i v čínském prostředí. Ve sbírkách Náprstkova muzea je několik mistrovských ukázek této náročné techniky, zejména velký paraván s motivy nesmrtelných, ale i drobná kosmetická dózička s oblíbeným motivem dětských her.

Předměty z řezaného laku z období Ming, pokud pocházejí z císařských dílen, bývají na dně datovány. Tato tradice pokračovala i za dynastie Čching, v jednotlivých obdobích se však měnila technika nápisu. V období Jung-le (1403–1424) se nápis vyrýval jemnými tahy na dně nádoby, popřípadě se vyplňoval zlatem. V následujícím období Süan-te (1426–1435) se nápisy kromě vyrývání rydlím také řezaly nožem a někdy rovněž vyplňovaly zlatem. Svou podobou se blížily podobným nápisům na keramickém zboží téhož období. Způsob datování z doby dynastie Čching není dosud systematicky zpracován.

Výroba předmětů z přírodního laku se z Číny rozšířila i do sousedních zemí Dálného východu, které toto umělecké řemeslo obohatily o další techniky a autentické výrobní postupy. Nejproslulejší z nich jsou v tomto směru výrobky japonské.



Kulatá dóza, výška 4,7 cm, průměr 12 cm. Řezba v dvojbarevném vrstveném laku *tchi-si*. Dynastie Ming (16. století).



Kosmetická dózička s motivem dětských her, výška 5,24 cm, průměr 13,25 cm. Koromandelský lak, dynastie Čching (19. století).

CLOISONNÉ

Čína je kolébkou mnoha uměleckých řemesel, která se později rozšířila do dalších zemí východní Asie i daleko do Evropy. Emailérství je naopak jednou z mála řemeslných technik, které Čína importovala, a to relativně pozdě. O cizím původu této techniky svědčí i její čínský název *fa-lang* (jinak též *fa-lan*, *fa-lin*, *fo-lang*, *fu-lang*). Slovo je totiž fonetickým přepisem cizího, snad perského výrazu a obvykle se jeho význam interpretuje jako „arabské zboží“.

Konvice, příhrádkový email (cloisonné). Draci v barevných mracích hrající si s perlou. Barevný dekor ohraničený drátky vystupuje reliéfně na kovovém pozadí. 20. století.



V jiných částech světa má znalost různých technik pálení barevných emailů (smaltů) a jejich spojování s kovovým podkladem velmi dlouhou tradici. Na starém Předním východě a ve Středozeří byly tyto techniky známy již od 2. poloviny 2. tisíciletí před n. l. Do Číny se však technika zhotovování emailů dostala až v pozdním středověku. Nicméně velmi rychle se zde rozšířila a od poloviny 14. století se zařadila mezi tradiční čínská umělecká řemesla. Existuje několik teorií o tom, kdy vlastně emailérství proniklo do Číny. Řada badatelů soudí, že se tak stalo již v období dynastie Tchang (618–907), která měla rozsáhlé mezinárodní styky. Tento názor je založen na existenci kovového zrcadla ve tvaru lotosového květu, jež se dnes nachází v japonské císařské sbírce v paláci Šósóin. Někteří badatelé se domnívají, že zrcadlo bylo vyrobeno v Číně. Je zhotoveno ze stříbrného plechu a zdobeno dekorem ze zlatých drátků a barevných emailů. Vzhledem k použitému materiálu, zejména zlatým drátkům, je však čínský původ málo pravděpodobný. Pravděpodobně se jedná o zboží kavkazské, které možná bylo zhotoveno na čínskou zakázku, a to prostřednictvím obchodních kontaktů, které přes Střední Asii spojovaly Čínu se Západem. Výjimečnost lotosového zrcadla potvrzuje i okolnost, že nejen z doby Tchang, ale i po několik následujících století nejsou dochovány žádné doklady svědčící o domácí výrobě emailového zboží.

Podle Sia Keng-čchiho zasvěcené studie o historii emailérství v Číně nejstarší doklady příhrádkového emailu pocházejí až z konce dynastie Jüan, tj. z poloviny 14. století. Neobyčejně oblíbené a rozšířené dosáh-

lo pak emailérství za následující dynastie Ming (1368–1644), především od 15. století. Zhruba ve stejné době se objevuje také první reflexe nového druhu uměleckého řemesla, neboť je zmíněno ve známém Cchao Caově spise *Ke ku jao lun* (Základní poznámky k vymezení klasického umění). V této době byl email velice módním zbožím. Běžně se mu říkalo podle panovnické éry Ťing-tchaj (1450–1456) *ťingtchajská modř* (*ťing-tchaj lan*), případně se mu říkalo prostě „arabské zboží“ (*fa-lang*). Druhý název svědčí o tom, že tato nová technika, byť již zdomácněla a vyráběli ji domácí řemeslníci, byla stále vnímána jako exotická.

Při výrobě kovového emailového zboží se používají na prášek rozemleté různé nerosty a horniny, jako je křemen, kaolin, živec a barevné kovové minerály. Po roztavení se nanášejí na kovový podklad. Podle způsobu upevnění emailů na podklad a dekorativních technik rozeznáváme v Číně pět následujících základních technik.

1. Příhrádkový email (cloisonné, *čcha-s' fa-lang*, někdy též *ťin-tchaj-lang*)

Na kovový základ (nejčastěji měděný nebo bronzový) se podle výtvarného návrhu připevní tenké drátky, které vytvoří obrysové linie dekoru a „příhrádky“, čili předěly mezi barvami. Vzniklá políčka-příhrádky se poté vyplní barevnou emailovou pastou. Aby barva ztvrdla, musí se vypálit. Nakonec se výrobek ještě brousí a leští. Drátky vyznačující hranice barevných políček se také často pozlacují. Nejstarší dochované příhrádkové emaily jsou v Číně z poloviny 14. století.

2. Jamkový (sklípkový) email (champlevé, *can-tchaj fa-lang*, nebo též *nej-tchien fa-lang*)

Při této technice obrysové kovové linie vznikají tak, že se do silnějšího kovového podkladu vyhloubí jamky (sklípky) tak, aby obrysové kovové linie zůstaly v původní výši povrchu nádoby. Poté se jamky vyplní emailovými barvami, opět se vypálí, vybrousí a srovnají do hladkého povrchu s obrysovémi liniemi, které se většinou ještě dodatečně zlatí. Jamkový email se často kombinuje s příhrádkovým emailem, nebo naopak se jím zdobí jen část nádoby. Dosahuje se tím velmi dekorativního účinku. Většina nejstarších zachovaných jamkových emailů v Číně je ze 17. století, i když podle literárních pramenů byla tato technika známa rovněž již od 14. století.

3. Emaily s vytepávaným podkladem (repoussé, *čchuej-tchaj fa-lang*)

Tato zajímavá technika byla zvláště oblíbena v 18. století. Kromě měděného základu se používají i vzácnější materiály jako zlato nebo zlacené stříbro. Obrysové linie se v tomto případě vytepávají z vnitřní strany nádoby a vzniklé prohlubně se pak plní emailem (nejčastěji světle modrým), vypalu-



Váza s motivem květů lotosu a úponků na tyrkysově modrém pozadí. Cloisonné, výška 34,4 cm. Nelesklý email ukazuje na starý původ vázy ve stylu období Süante (1426–1436), dynastie Ming.

Vykuřovadlo ve tvaru bažanta, bronz zdobený sklípkovým emailem (champlevé). Dynastie Čching (19. století). Moravská galerie Brno.

Detail vykuřovadla. Měď vytepávaná a zdobená emaily technikou repoussé, průměr těla nádoby 22 cm. Motiv znaku dlouhé věku a rozvilin. Dynastie Čching (18. století).



jí, brousí a leští. Povrch emailu zůstává poněkud vypouklý nad obrysovými liniemi. Výrobky zhotovené touto technikou celkově působí jakoby jejich povrch byl zdoben inkrustací barevnými kameny.

4. Průsvitný email (*tchou-ming fa-lang*)

Také technika průsvitného emailu byla oblíbena v Číně zejména od 18. století. Podobně jako v případě emailů s vytepávaným podkladem, také u průsvitného emailu se jako kovový podklad používají kromě mědi (často postříbřené) i vzácnější materiály jako stříbro samotné. Budoucí dekor se vytepe či vyřeže (popřípadě se kombinují obě techniky) do kovového podkladu v podobě měkkého reliéfu. Poté se povrch pokryje jednobarevným průsvitným emailem. Od 19. století se technika průsvitného emailu kombinuje i s jinými technikami.

5. Malba emaily na kovový základ (*chua fa-lang*)

Malba emailovými barvami přímo na kovový základ získávala v Číně na oblibě od 17. století a rozvíjela se ve dvou hlavních střediscích – v císařských dílnách v Pekingu a v dílnách v Kantonu, kde se hojně uplatňoval i vliv západního vkusu. Vyráběl se hojně na export a tzv. „kantonský email“ často nahrazoval malovaný porcelán. Dalšími středisky této za dynastie Čching populární techniky byla města Jang-čou a Ťiou-tiang v jižní Číně.

Nejstarší dochované ukázky příhrádkového emailu jsou z první poloviny 14. století. Vyznačují se jasnými lesklými barvami – modrou, tyrkysovou, bílou, červenou, žlutou a zelenou. Drátky jsou silnější, zlacené, kompozice dekoru pokrývá rovnoměrně celou plochu oblíbenými motivy drobných květů chryzantém a složitých trsů vícebarevných lotosových květů komponovaných do jednoho obrazce, rozvilin a visících mraků (podobných hlavicím žezel *žu-i*). Dekor je kladen na měděný podklad a toto zboží má již všechny rysy čínského „měděného příhrádkového emailu“.

Z období dynastie Ming se ukázky příhrádkového emailu (cloisonné) zachovaly v poměrně velké míře, kdežto jamkového (champlevé) jen v nepatrném množství. Stěny nádob zdobených jamkovým emailem jsou těžké a silné, obrysové linie jamek hrubší, emaily světlé a neprůsvitné. Ze značkového zboží se zachovala pouze značka z vládní éry 1426–1435 (*Süan-te nien č'*), přičemž pravděpodobně většina těchto značek byla na předměty přivařena až dodatečně v pozdější době.

U příhrádkového emailu (cloisonné) začínají zachované značky rovněž až obdobím Süan-te (1426–1435). Dále jsou zachované značky jen z těchto mingských panovnických ér: Ťing-tchaj (1450–1456), Ťia-ťing (1522–1566) a Wan-li (1573–1619). Při analýze časového určení jednotlivých předmětů je třeba mít na paměti, že se často skládaly a svařovaly ze starších kusů, nejčastěji pocházejících z doby Jüan. V pozdější době se staré předměty dopl-

ňovaly, přivařovaly se k nim úchytky, ucha a plastické ozdoby, či právě značky. Často se vyráběly i pozdější repliky, např. v době Kchang-si (1662–1722) se často napodobovaly emaily z období Ťing-tchaj apod.

Přihrádkový email byl velice ceněn císařským dvorem, výrobky pro osobní potřebu císaře a dvora se zhotovovaly pod speciálním dohledem nad kvalitou přímo v císařských dílnách. Nejčastějšími předměty, které se zde zhotovovaly, byla vykuřovadla, číše, vázy, dózičky a krabice, svícny, nádoby na obětiny, na přípravu a ohřívání alkoholických nápojů, ozdobná zakončení bambusových tyčí u vertikálních obrazových svitků atd. Naprosto převažovaly předměty drobných rozměrů.

Vývoj přihrádkového emailu pak doznal nápadné změny v období Wan-li (1573–1619). V té době se rozšířila barevná škála o řadu teplých odstínů barev, drátky jsou velice jemné, ale často nápadné hustou kompozicí či tím, že vystupují nad povrch dekoru. I ornament je složitější a kromě pravidelného květinového či geometrického dekoru do něj poznenáhlu pronikají další prvky, jako jsou figurální motivy.

V době dynastie Čching (1644–1911) se bohatě rozvíjejí všechny druhy emailérství, protože si získaly neobyčejnou oblibu mandžuského císařského dvora, a to zejména u druhého čchingského císaře éry Kchang-si (1662–1722). K přihrádkovému a jamkovému emailu v té době přibyla i malba emaily na měděný podklad, která se po dokončení rovněž vypalovala. V roce 1680 byla postavena přímo v okruhu císařského paláce emailérská dílna, která pálila všechny základní druhy – cloisonné, champlevé i malbu emailem. Dílna dosáhla vynikající technické úrovně a jemného velice působivého účinku, který byl blízký malbám na polevě průsvitnými emailovými barvami růžové skupiny na porcelánovém zboží (*famille rose*). V císařských dílnách pracovali známí umělci z celé Číny, ale také vzdělání cizinci a misionáři, např. známý malíř čchingského dvora Giuseppe Castiglione.

Malované výrobky doby Kchang-si měly často bílý nebo barevný podklad, v následujícím období Jung-čeng (1723–1735) byl oblíbený podklad černý. V 18. století za éry Čchien-lung (1736–1795) se produkce rozhojnila o výrobky dalších dílen v Kantonu, Jang-čou a Ťiou-ťiangu. Výrobky císařských dílen v Pekingu se vyznačují precizností provedení, bohatě barevným ale jemným dekorem a elegancí figurálních či krajinných medailónků. Jako pozadí je často použita jasná světle žlutá barva (někdy s nazelenalým odstínem). Pro ostatní dílny je typické hojné užívání modré barvy, uvolněnější rukopis malby, popřípadě výrazné evropské vlivy v pojetí kresby i v některých námětech.

Přihrádkový email 18. století patří k vrcholným projevům čínského uměleckého řemesla bohatstvím tvarů a vynalézavostí při uplatnění a kombinaci různých technik. Novinkou je například to, že někdy se pozadí dekoru nevy-

plňovalo emailem, takže jednotlivé motivy vystupují reliéfně nad povrch. Mezi výrobky zhotovené technikou jamkového emailu byly pak nejproslulejší ty z Kantonu. Proslulost kantonského champlevé trvala přes 18. století až po celé století devatenácté.

Mluvíme-li o emailérství dynastie Čching, je třeba upozornit na významnou změnu v tematice a kompozici dekoru, ke které došlo na všech druzích výrobků, ať u cloisonné a champlevé, tak u malby. K ornamentálnímu pojednání plochy přistoupily nové „obrazové“ kompozice figurální, krajinné či žánry květin a ptáků, řešené po celé ploše nádoby jako horizontální svitek nebo v jednotlivých medailoncích po způsobu svitků vertikálních či listů z alba. Znamená to, že od 17. století, kdy tuto změnu můžeme pozorovat, se čínské emailérství o několik století později připojuje k vývoji dekoru čínského porcelánu a jeho vazby na čínské malířské žánry a styly. Pochopitelně v závislosti na technických možnostech jednotlivých druhů (estetické možnosti „drátkového“ cloisonné s důrazem na obrysové linie a plošnou barevnost jsou odlišné od malby štětcem). Tak se další okruh uměleckého řemesla stal „albem“ či „sbírkou“ motivů a žánrů čínského malířství.

V 19. století se neustále rozšiřovalo množství používaných materiálů, podkladových i barevných. Kromě základního postupu formování nádob, tj. tepání a svařování jednotlivých dílů, se začalo používat i odlévání. K typické mědi nebo drahým kovům přibylo olovo a cín. Mnohé kombinované techniky se mezitím začaly užívat také v Japonsku, kde emailérství dosáhlo značné obliby.

Přestože technika emailu přišla do Číny zvenčí, a to poměrně pozdě, během sedmi set let vývoje se stala přirozenou součástí domácího uměleckého řemesla a zformovala vlastní estetický i technický výraz, který se pak rozšířil i do dalších zemí Dálného východu. Navzdory tomu se v čínském prostředí s emailovými výrobky pojí nádech jisté nepatřičnosti, exotičnosti a nespojitosti s čínskou duchovní kulturou tradičních vzdělaneckých vrstev. Snad důraz na dekorativní stránku a technická nemožnost dát volnost svobodnému vyjádření autorské subjektivity vedly k tomu, že předměty zhotovené emailéřskými technikami hojně zdobily ženské komnaty, oficiální palácové místnosti i buddhistické chrámy, avšak byly pokládány za nevhodné pro studovny a ateliéry vzdělavců, básníků a malířů. Jistě to vzbuzuje úvahy o tom, v čem vlastně spočívá síla čínské tradice, a jak se projevuje.

Jinou otázkou přináší i samotný způsob proniknutí západního, výrazně odlišného umění do Číny a jeho počínštění. Co způsobilo, že se tento nový druh uměleckého řemesla hned po svém vstupu na čínskou půdu tak rychle přizpůsobil čínskému vkusu, ale zároveň zde zůstala jistá bariéra odlišující jej od jiných řemesel? Jednou z možných odpovědí je okolnost, že toto umělecké řemeslo vstoupilo do prostředí rozvinuté keramické výroby (v té době

již porcelánu) s množstvím tvarů, dekorativních technik a nejrůznějších společenských funkcí. Kamenina a porcelán doprovázely všední život jednotlivce a rodiny, sloužily k obřadním účelům, plnily funkci reprezentační i dekorativní. Byly ovšem nezanedbatelnou součástí subjektivního a meditativního vnímání světa při čajových obřadech; tuto funkci měly zejména monochromy. Všechny tyto funkce užitných nádob byly v době příchodu emailu do Číny již obsazeny a emailérství nepřinášelo nic podstatně nového. Jediné, čím mohly emaily zaujmout, byla nová kombinace materiálů (kov a barvy), nová výrazná barevnost, svěží dekorativnost nezatížená minulými významy a trvalý nádech exotičnosti. Tyto vlastnosti snad způsobily, že email byl v Číně po staletí v módě a jeho estetika se na jedné straně podřizovala vševládající estetice výzdoby porcelánu, na druhé straně však zachovávala svoji svébytnost a odlišnost.

94 Cikáda, řezba nefritu, 4×2, 6×1 cm. Dynastie Západní Čou, 10–9. století př. n. l. Národní galerie v Praze.



Detail vázy zdobené motivem různobarevných draků v mracích. Malba emailovými barvami na kovový podklad. Pekingské císařské dílny, dynastie Čching (1. polovina 18. století).

HEDVÁBÍ, ODĚV A TEXTILNÍ DOPLŇKY

46) Česky o básni viz LIN Wen-yüeh (1999).

47) Zpracováno podle různých čínských i cizojazyčných zdrojů. Stručný přehled v angličtině podává Lilian M. LI.

Housenky bource morušového na listech moruše. Detail obrazu od mingského malíře Wen Šua (1595–1634). Palácové muzeum v Taipei, (pohlednice).



Hedvábí bylo vždy pro ostatní svět jedním z atributů Číny. Staří Římané říkali obyvatelům Číny Sérové, podle zkomolené podoby čínského slova pro hedvábí – *s'*. Podle tradičního čínského podání objevila možnost zhotovovat látky z vláken kokonů bource morušového r. 2698 př. n. l. Lej Cu, manželka mýtického Žlutého císaře (známá též jako paní Si-ling). Legenda existuje v různých variantách, jimž je společné přesvědčení, že Lej Cu nejen objevila tajemství kokonu, ale vynalezla i způsob spřádání hedvábných vláken a tkaní látek.

Archeologické nálezy dokládají znalost hedvábných látek v Číně již v neolitu, otázkou však zůstává, nakolik se u těchto nejstarších nálezů může jednat o hedvábí získávané z domestikovaného bource morušového (*Bombyx mori*). Jisté je, že chov bource a domácí produkce hedvábí byly běžné již za první historické dynastie Šang (17.–11. století př. n. l.). Ve starověku bylo, vedle pěstování obilnin, pěstování moruší a chov bourců základní součástí zemědělského hospodářství. Hedvábné látky se také záhy staly jednou z forem naturální daně. Péče o bource a následně zpracování jejich vláken bylo typickou ženskou záležitostí a ve starověké literatuře se záhy objevuje topos dívky – zručné hedvábnice a také dostaveníčka pod morušovými stromy. Z konce doby Chan například pochází známá balada Moruše u cesty (*Mo šang sang*), v níž vystupuje mladičká paní Luo-fu, která „vyniká v hedvábnictví a chodí trhat morušové listy za hradby města.“ Luo-fu oslňuje svou krásou kolemjdoucí, zachovává však věrnost svému muži a troufalého nápadníka odbude vtípnou odpovědí.⁴⁶

Od starověku se hedvábné látky šířily po tzv. Hedvábné cestě do Střední a Přední Asie. Postupně se dostaly až do Středomoří a získaly si oblibu také v císařském Římě. Výroba těchto látek však dlouho zůstávala tajemstvím. Číňané bedlivě střežili svůj monopol a dohlíželi na to, aby se kokony zdomácnělého bource nedostaly do cizích rukou. Obvykle se uvádí, že teprve r. 552 se dvěma byzantským mnichům podařilo pronést kokony z Číny v dutých poutnických holích. Následně se pak začíná produkovat hedvábí v Byzanci a v arabském světě a během raného středověku se tajemství séri-kultury dostává postupně i do Itálie a odtud do dalších evropských zemí.

Technologie

Hedvábná látka je výsledkem zdlouhavého a velmi pracného postupu a vyžaduje vyspělé technické zázemí. Produkce hedvábí je úzce svázaná se zemědělstvím, neboť jeho součástí je pěstování morušových stromů. Tradiční proces chovu bource je následující:⁴⁷ Koncem léta či na podzim samičky

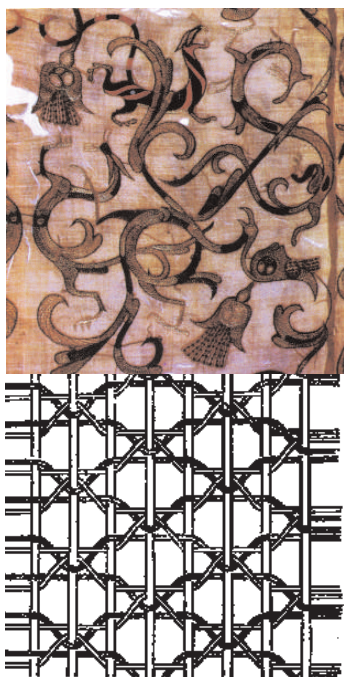


Ženy opatrují housenky bource. Je na začátku jara, venku je chladno, a proto v noci staví poblíž domku, kde se chovají housenky bource, vyhřívadlo. Ilustrace k pojednání o hedvábnictví z doby Ming. (SUNG Jing-sing, s. 44)





Hedvábný brokát s motivy hus a tygrů v oblacích s nápisem „Vystupujeme na kopce a rozhlížíme se přes čtvero moří“. Turfan, archeologický nález z doby Chan. (LI Jing-chua, s. 34)



Jemný hedvábný tyl (*luo*) zdobený ornamentem vyšívaným řetízkovým stehem. Vyšívání, které pokrývalo celou plochu látky, bylo nesmírně pracné. Za dynastie Chan tuto výzdobnou techniku nahradily látky s vytkávanými vzory a vyšívání řetízkovým stehem zůstalo omezeno na výzdobu detailů. (Pozdní období Válčích států, stát Čchu, nález z Ma-šan, prov. Chu-pej) (ŠEN Cchung-wen (1993), s. 103) Kresba zachycuje vazbu hedvábného tylu. (WU Šan 1988)

Brokát se vzorem chryzantém. Moderní kopie mingského vzoru charakteristického pro látky používané k podlepoování obrazů a potahování obalů na knihy. (Soukromá sbírka)



bource kladou vajíčka na velké archy papíru (případně na plátno), kam přirozeně přilnou. Následně se vajíčka nechávají po několik dní vysychat, dokud nezčernají. Pak se vajíčka pevně přilepená k papíru lehce zapráší vápnem, archy se srolují a uskladní na zimu na suchém chladném místě. Během přezimování se jednou vajíčka několik dní namočí do slané vody, případně do silného studeného čaje. Smyslem této procedury je vytřídit ta nejživota-schopnější vajíčka. Na jaře, zpravidla v době kolem jarních svátků mrtvých (*čching-ming*), když na moruších již vyrašilo dostatek listů, se vajíčka vyndávají a přenášejí do tepla. Podle starých příruček o chovu bourců rolníci zahřivali vajíčka v poduškách, případně i na vlastním těle. Po vylíhnutí se housenky třídí a přenášejí na speciální plochy umístěné v několika řadách nad sebou v domku zvláště určeném pro chov bourců. Zde jsou housenky v teple a suchu, chráněny před povětrnostními vlivy. Housenky vyžadují stálou péči. Je třeba dbát na to, aby kolem nich proudil čerstvý vzduch, aby byly v čistotě a aby měly stále dostatek potravy. Několikrát denně dostávají čerstvé listy moruší (*Morus alba*), které se zejména zpočátku pro ně seká na drobno. Dále jsou čistěny a probírány. Housenka se za život několikrát „převléká“. (Jarní housenky se převlékají čtyřikrát, housenky z podzimního chovu, pokud se provádí, se převlékají jen třikrát.) Před každým převlékáním prochází housenka obdobím, kdy nepřijímá potravu a nehybně leží – čínsky se tomu říká „spánek bourců“, *cchan mien*. Nakonec se zhruba po pěti týdnech housenka zakuklí, přičemž vytvoří bohatý kokon ze dvou vláken která vylučuje paralelně ze dvou otvorů na svém těle. Vlákno jedné housenky bource morušového je téměř jeden kilometr dlouhé a vyniká pevností a pružností. Během

zhruba sedmi dnů se housenka v kokonu promění v motýla, který se prokouše a vylétá ven. Tím však dochází ke znehodnocení vlákna, a proto se kokony musejí co nejdříve zpracovat. Pokud to není možné, je motýl usmrcován tím, že se kokony házejí do horké vody. V tradiční čínské literatuře se nicméně setkáváme s názorem, že ponořením kokonu do horké vody dochází ke snížení kvality vlákna.

Vlákno se spřádá tak, že se kokony namočí do vody, aby se vlákno uvolnilo, a přímo z nádoby s vodou se vlákna natahují na vřetena. V další fázi se stáčí několik vláken do jedné pevné nitě (od doby dynastie Sung se k tomu účelu užívají kolovraty poháněné pedálem). Zvláštní zpracování následně vyžadují nitě pro osnovu a nitě pro útek. Hedvábné nitě se pak ještě před tkáním barví.

Tkalcovský stav byl již ve starověku přiveden k takové dokonalosti, že umožňoval tkát látky s různě komplikovanou vazbou, s jejíž pomocí se vytvářejí složité jednobarevné i různobarevné vzory. Přesnou podobu různých typů starověkých stavů však neznáme a mnoho dílčích otázek ohledně konstrukce stavu zůstává stále nezodpovězeno. Nicméně je zřejmé, že již kolem počátku našeho letopočtu byla technologie tkaní zdokonalena natolik, že umožňovala běžně tkání látek s propracovanými vícebarevnými vzory, na nichž se ve stylizované krajině mezi úponky rostlin a rozvilinami oblaků prohánějí skutečná i bájná zvířata.

Jednoduché hedvábné látky se tkaly přímo ve venkovských domácnostech. Většina hedvábných tkanin se však produkovala ve specializovaných dílnách, přičemž nejdůležitější byly dílny zřizované pod patronací státu (tzv. *č'-cao ťü*). Velké tkalcovské dílny spravované státními úředníky, kde pracovaly stovky i tisíce žen, existovaly od starověku. Hedvábné látky z těchto dílen vynikaly vysokou kvalitou a používaly se nejen pro potřeby dvora, ale také jako oficiální dary a svého druhu platidlo, neboť jimi byli odměňováni za zásluhy dvořané a státní úředníci. S rozvojem měst počínaje panováním dynastie Sung a zejména pak za Mingů vzkvétají také velké dílny soukromé, které produkují hedvábné látky pro trh.

Spolu s tím, jak se v průběhu staletí zdokonalovala technologie tkaní, vzniká široká škála různých typů hedvábných látek. Odlišují se kvalitou a typem užitých nití, konkrétně jejich tloušťkou a způsobem spředení, typem vazby a způsobem utváření vzorů. Svědectví o rozmanitosti hedvábných látek ve staré Číně podává slovní zásoba – historička textilu z Pekingského palácového muzea Li Jing-chua hovoří ve svém historickém přehledu celkem o čtrnácti základních typech hedvábných tkanin, přičemž každá existuje v několika dalších variantách. Některé základní typy hedvábného textilu vymezené podle techniky tkaní existují jak v monochromní, tak vícebarevné podobě. Názvosloví se dále komplikuje tím, že zvláštní jména dostávaly i

hedvábné látky podle různých typů vzoru. V následujícím krátkém přehledu uvedeme nejobvyklejší typy hedvábného textilu, jaký se zhotovoval v Číně až na práh moderní doby. Čínské názvy hedvábných látek překládáme do češtiny pojmy, jaké jsou zavedené v západní literatuře s vědomím, že v některých detailech se mohou čínské a evropské typy tkanin lišit.

Nejjednodušší jsou jednobarevné tenké hedvábné látky tkané plátňovou vazbou (*tüan*). Ty se běžně zhotovovaly ve venkovských domácnostech. Nebarvené hedvábné sloužilo také jako drahý materiál pro psaní a malování obrazů. Tyto hedvábné látky se zdobily barvením, potiskem a batikováním. Ostatní typy hedvábného textilu lze rozdělit do dvou základních skupin. Jednak jsou to tenké, převážně jednobarevné, poměrně řídké tkané látky jako je tenký gáz (*ša*) či tyl (*luo*). Struktura tylu bývá složitá a mohou v něm být vytkávané jednobarevné i vícebarevné vzory. Tyto tenké látky se od starověku zdobily výšivkou.

Druhou skupinu představují silnější hustě tkané textilie s vytkávanými vzory. Jsou to zejména jednobarevné damašky (*čchi, čchi chua*), v nichž vzor tvoří osnovné nitě tkané keprovou vazbou na podkladu vazby plátňové, přičemž různé vedení nití je vypočítáno na hru světla. Damašky se vyskytují i ve vícebarevné variantě založené na tom, že na osnovu a na útek se použijí nitě různé barvy.

Za nejcennější se tradičně považovaly pestrobarevné brokáty (*tin*) tkané převážně plátňovou vazbou, které známe už od starověku. Na nejstarších brokáttech až do konce dynastie Tchang byl barevný vzor tvořen nitěmi osnovy, což předpokládalo náročnou a zdlouhavou přípravu různobarevné osnovy. Počínaje 10. stoletím se způsob vytváření vzorů rozrůžňuje, uplatňuje se též vzor vytkávaný útkovými nitěmi a plátňovou vazbu doplňuje někdy i vazba keprová. Zejména v době panování dynastií nečínského původu se oblíbě těší lesklé brokáty protkávané kovovými (zlatými a stříbrnými) nitěmi.

Barevným brokátům se vzdáleně podobají látky tkané tzv. „gobelínovou“ vazbou (*kche-s'*), zhotovované od Tchangů. Gobelínová technika se vyznačuje uplatněním různobarevných útkových nití, které neprobíhají napříč celou šíří látky, ale omezují se pouze na příslušnou barevnou plochu.

Dalším typem husté, poměrně silné hedvábné látky jsou lesklé satény (*tuan*) tkané keprovou vazbou. Existují hladké satény i satény s vytkávaným barevným vzorem.

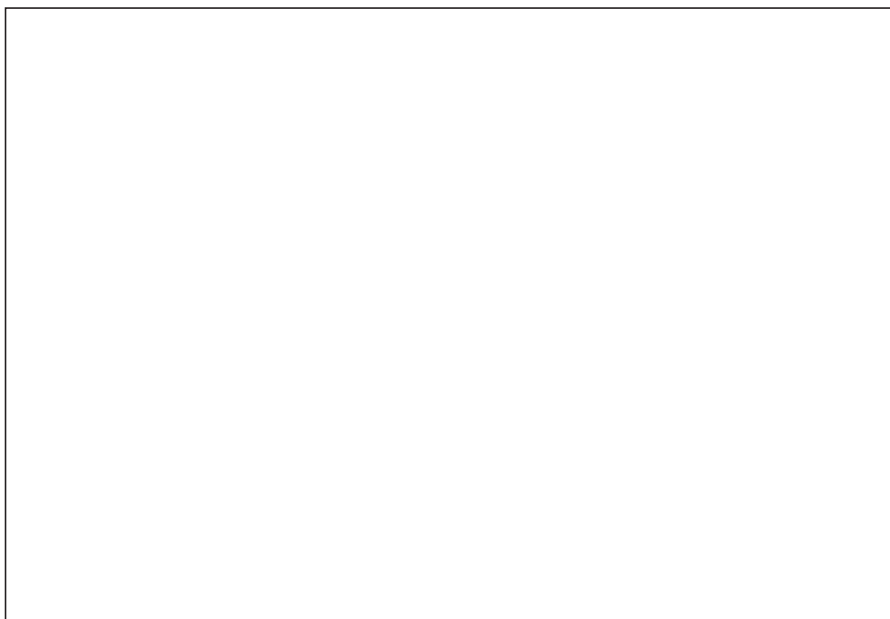
Damašky, brokáty i satény se v průběhu staletí vyráběly ve stále větším počtu rozmanitých variant, často též regionálního původu. Zvláštní pozornosti znalců hedvábné tkaniny se těší brokát vyráběný za dynastie Ming tkaný na několika osnovách s oboustranným vzorem.

Vedle hedvábného textilu určeného pro zhotovení oděvů se od doby Válčících států tkaly speciální hedvábné tkaniny určené jako podklad pro psaní

(po). Jsou světlé, nebarvené a někdy mají červeně vytkávané „řádkování“. Později, když hedvábí coby médium pro zápis literárních textů zcela vytlačil papír, se i nadále zhotovuje hedvábí určené k malování. Jedná se o nejjednodušší hedvábné tkaniny typu (*tüan*).

Hedvábné oděvy

Ve staré Číně bylo oblečení výrazem sociálního postavení a řídilo se celou řadou předpisů a zákazů. Oblečení vyjadřovalo společenskou podřízenost či nadřazenost, informovalo, zda jde o člověka svobodného nebo závislého postavení, o dívku či vdanou ženu apod. V tradiční společnosti existovaly různé předpisy, výslovně formulované nebo jen vyhraněně cítěné, co je komu dovoleno, případně nedovoleno nosit, z jaké látky je vhodný šat pro pána či kmána. V pozdějších dobách, kdy v Číně vzniká bohatá kupecká vrstva, rituální předpisy začasté mívaly daleko ke skutečnému životu a lidé se oblékali spíše podle skutečného bohatství než podle postavení v sociální hierarchii. Pochopitelně se nejedná o jev výlučně čínský, vzpomeňme například na častá horlení proti nevhodnému přepychu měšťanů v evropském středověku.



Šití šatů. Poslední obrázek z didaktického alba císaře Kchang-siho, v němž dvorní malíř Tiao Ping-čen zachytil práce na poli, chov bourců a výrobu hedvábí. Jednotlivé ilustrace doprovázejí císařovy básně na počest práce vesničanů. Podle obrazů byly zhotovené dřevěné desky, z nichž se tiskly reprodukcce a šířily se po celé říši. (Podle moderního vydání v Tchien-ťin žen-min čchu-fan-še)



Čtverec s označením úřednické hodnosti. Detail. Hedvábný gobelín *kche-s'*. Ústřední motiv rajky (devátá, nejnižší civilní hodnost) je zasazen na pozadí motivů běžně zdobících úřednické oděvy: vodní hlubiny, vodní hladiny a hor. Výzdobu doplňují blahopřejné motivy – oblaka, netopýr, chryzantéma a atributy Osmi nesmrtelných a šťastných buddhistických symbolů.

V Číně se této stránce společenského života věnovala velká pozornost už od starověku. Jak můžeme soudit ze spisu Čouské úřady (*Čou kuan*), který byl v době Chan (206 př. n. l.–220 n. l.) připojen k základnímu souboru konfuciánských kanonických knih a patří ke skupině spisů věnovaných formálnímu vyjádření společenských vztahů (*li*), byl už tehdy přesně určen oficiální oblek panovníka a obřadní obleky šlechticů. Po celou čínskou historii nalezneme v kompendiích dynastických dějin a v komentářích k nim oddíly zabý-



vající se oblečením předepsaným pro různé společenské vrstvy a různé příležitosti (oficiální obřady, všední oblečení, svatby, pohřby apod.); čím blíže k moderní době, tím jsou tyto předpisy podrobnější. Posledním výrazným projevem státního ideologického zájmu o způsob oblečení obyvatelstva byly zákony z r. 1759, známé jako zákony čchienlungské (podle jména vládní éry císaře Čchien-lunga), které se podrobně věnovaly obleku všech vrstev obyvatelstva. Ilustrace k nim vyšly tiskem v roce 1766. Zákony určovaly stříh všech druhů oděvů pro Číňany a Mandžuy, materiál, barvy i způsob výzdoby.

U oficiálních oděvů císařských a úřednických měl dekor přísně vymezený symbolický význam. Tzv. „hodnostní čtverce“ našité na temně modrém oficiálním šatu předepsaném za dynastie Čching přímo vyjadřovaly úřednickou hodnost nositele. Předepisovaly se i dekorační motivy vyhrazené jen určitým společenským skupinám (např. drak o pěti drápech byl vyhrazen císaři a jeho příbuzným), barva oděvu a samozřejmě také tvar a druhy pokrývek hlavy. Upraveno bylo i nošení různých ozdobných přívěsků, zejména pokud bylo spjato se společenským postavením. Platnost těchto předpisů se uvolňovala s postupným rozkladem státní moci a skončila, když r. 1911 zaniklo císařství.

Koně v krajině. Rukávová výšivka dodatečně podlepená a vsazená do vertikálního svitku, 8,7×47,4 cm. Dynastie Čching (přelom 19. a 20. století). (Soukromá sbírka)

Textilní doplňky a výzdobné techniky

Tradiční oděv doplňovaly čapky, váčky, pouzdra a další doplňky vesměs zhotovované také z hedvábí a krásně zdobené. Mnoho těchto doplňků se v 19. a na začátku 20. století dostalo i do Evropy, neboť jsou přirozeně vhodným suvenýrem, jaký cestovatelé s oblibou přivážejí z dalekých cest. Doplnky se zhotovovaly ze stejného materiálu jako oděvy a byly zdobeny stejnými technikami. Základem jsou hedvábné (případně bavlněné) látky (brokáty, hedvábné tyly apod.). K výzdobným technikám patří malba a především různé druhy výšivky.

V čínské výšivce se setkáváme s několika základními typy stehů většinou známými i odjinud. Od starověku se široce užívá řetízkový steh, s jehož pomocí bývají naznačeny obrysy i vyplňována plocha. V období Válčících států bohaté vzory zhotovené touto výzdobnou technikou pokrývaly celou plochu látky, později se uplatňuje již jen v detailech, případně k výzdobě menších dekorativních předmětů. Dalším stehem typickým pro čínské výšivky je steh plný (v Evropě někdy nazývaný jako „orientální“), který umožňuje pokrývat barevnými nitěmi plochu. Je základem i tzv. malování jehlou, jemných výšivek, s jejichž pomocí se jako na obraze realisticky zachycují květiny, ptáci, zvířata, lidské postavy i celé výjevy. Zvláště je steh uzlíkový, jímž se vyplňují malé plošky, a který vyniká plastickým efektem. Zejména u větších výšivek se pro vyznačení obrysů užívá aplikace nitě obtáčené zlatým nebo stříbrným dracounem.

Nejstarší stadia výšivky, jak se nám dochovala v archeologických nálezech, představuje ornament spirál, stylizovaných květin a mraků, který pokrýval celou plochu oděvu kromě lemů. Tyto výšivky jsou známy z archeologických nálezů z jižní Číny z oblasti starověkého státu Čchu, a jejich často fantastické motivy připomínají obraznost poezie známou z antologie Písně z Čchu. Od 7. století n. l. se postupně rejstřík vyšívaných motivů rozšiřoval o víceméně realistické zobrazování květin, travin, hmyzu, motýlů, ptáků a různých symbolických motivů, ať už z konfuciánské tradice (např. blahopřejné symboly dlouhého věku, bohatství, štěstí), buddhismu (nejčastěji osm buddhistických symbolů) či taoismu (postavy Osmi nesmrtelných, případně jejich atributy). Zhruba od



Detail výšivky z pouzdra na navštívenky. Zaostrěno na větvičku jako ilustrace řetízkového stehu vyšivačské techniky „malba jehlou“.



Pouzdro na navštívenky, květiny a ptáci. Kombinovaná výšivka plným a řetízkovým stehem. Dynastie Čching (19. století).



„Malování jehlou“. Motýl se znakem *šou* (dlouhý věk) a *wan* (deset tisíc) na křídlech. 7,7×10 cm. První polovina 20. století. (Soukromá sbírka)

Uzlíčkový steh, plný steh a aplikace dracounu. Váza s broskví, granátovým jablkem a květem slivoně *mej-chua*. Výšivka hedvábnou nití na saténovém podkladu. Ozdobný lem rukávu ženského kabátku. Dynastie Čching (přelom 19. a 20. století). (Soukromá sbírka)



10. století přibýly celé figurální výjevy a krajinné motivy. Z nálezů v Tun-chuangu známe například vyšívané obrazy s buddhistickými výjevy datované do 8. století n. l.

V dalším vývoji se výšivka dále uvolňovala z přímé vázanosti na oděv a stávala se také samostatným výtvarným projevem – vyšívaným obrazem. Ve 2. polovině 16. století proslula jako autorka vyšívaných obrazů paní z rodiny Ku (Ku š'). Na sklonku dynastie Ming Kuové provozovali jednu z nejslavnějších vyšivačských dílen (tzv. „výšivka Kuů“, *ku-siou*). Dobová literatura s nadšením zmiňuje vyšívaný obraz s názvem „Zahrada plná vůní“, na kterém paní Ku v mnoha podrobnostech zachytila celou zahradu svého tchána. Výšivka paní Ku se sice do dnešních dob nezachovala, známe však dobové popisy a studie obdivující svěžest a výstižnost zobrazených květin, ptáků a zvěře, krajinných motivů a lidských postav i výrazný styl vyšívaných kaligrafických nápisů, které obraz doplňovaly.

Zhruba o padesát let později se do rodiny Ku přivdala Chan Si-meng (činná v letech 1619–1634), jež se specializovala na převádění slavných obrazů starých mistrů do výšivky. Rodina Ku a její vyšivačská dílna vytvořila dodnes živou tradici vyšívaných obrazů, které převádějí do výšivky nejen obrazy slavných malířů, figuralistů a krajinářů, ale i kaligrafie. V současné době tradici vyšívaných obrazů (*siou chua*) udržuje známá sučouská výšivka (*su-siou*). Vyšivačky nejen kopírují známé obrazy, ale také vytvářejí originální díla podle vlastní fantazie. U obrazových výšivek se stejně jako u obrazů hodnotí kompozice, barevné ladění a virtuosita provedení. U vyšívané kaligrafie se hodnotí kaligrafický styl autorek stejně, jako kdyby se jednalo o

Ženské střevíčky na podvázané nohy zvané „zlaté lilie“, 14,5×15 cm. Vršek je z hedvábného saténu, zdobený výšivkou plným stehem a aplikací dracounu. Horní okraj zdobí strojově tkané vzorované lemovky. Ve výzdobě dominuje motiv hlavičky žezla *žu-i* („vše podle přání“) a stylizovaný znak *wan* – deset tisíc. Konec 19. stol.





Atributy taoistických Osmi nesmrtelných. 1. Lü Tung-pinův meč, 2. Li Tchie-kuajova tykev a berla, 3. Lotos, který drží v ruce Che Sien-ku, 4. Chan Sien-c'ova flétna, 5. Bambusový tubus a hůlky Čang Kuo-laovy, 6. Čung-li Čchüanův vějíř, 7. Cchao Kuo-tiouovy kastaněty, 8. Květinový koš Lan Cchaj-cheův.

opravdovou kaligrafii psanou štětcem a tuší. Tyto „volné“ výšivky ovlivňovaly zpětně i výšivky na oděvech a doplňcích. V průběhu dynastie Čching se stává zvykem výzdobu těchto předmětů pojímat jako samostatný obrázek aplikovaný na oděv nebo jiný vyšíváný předmět.

Zdobené textilní doplňky oblékal či nosil každý člověk. Spoluvytvářely specifický charakter oděvu i jeho užívání a byly projevem vkusu a zálib jednotlivce. Také byly jedním z nejběžnějších dárků. Z textilního materiálu (hedvábí, bavlna) se v Číně zhotovovala řada předmětů, u nichž jsme navyklí očekávat materiál jiný. Pokrývky hlavy byly především záležitostí mužů a jsou velmi zajímavé z hlediska historického vývoje a společenské funkce. Zdobeny byly velmi zřídka (výjimku tvoří pokrývka hlavy u divadelních kostýmů posledních staletí). Ozdobou ženské hlavy býval především účes zdobený dekorativními jehlicemi a umělými květinami.

Z různých látek se kromě kožených vojenských bot zhotovovala naprostá většina obuvi. Mužská obuv posledních staletí byla z černé bavlněné látky na bílé ztužené plstěné podešvi bez podpatku. K určitému typu oděvu se nosila i barevná obuv zdobená aplikací nebo vyšíváním. Ženská obuv zato byla výrazným dekorativním prvkem oblečení. S módou podvazovaných nohou (které se nazývaly „zlaté lilie“, *t'in-lien*), jež se šířila od doby vlády dynastie Tchang (618-907 n. l.), se drobný ženský střevíc stal důležitým zdobným prvkem, v němž byla zmrzačená nožka prakticky neustále obuta. Vysoké kotníčkové střevíce s nepatrnou podešví, popřípadě s vysokým podpatkem, se zhotovovaly z pevných hedvábných látek a zdobily se aplikací proužků barevného brokátu nebo velmi rozmanitou výšivkou a nejčastěji obojím. I střevíce žen z nižších společenských vrstev nebo příslušnic nečínských

národností, které si nepodvazovaly nohy, byly na nízké měkké podešvi a látkový vršek se zdobil ponejvíce výšivkou (zde se nejvíce uplatňovaly vzory přejeté z lidových papírových vystřihovánek, které často sloužily přímo jako podklad pro výšivku).

Zajímavá je obuv na vysokých koturnech, kterou nosily mandžuské ženy, aby se jejich nohy zdály menší. Podobná obuv se někdy používala i na divadle. O tom, že se typ střevíců před vznikem módy „zlatých lilií“ příliš neměnil a mimo ně pokračoval až do doby nedávné, svědčí archeologické nálezy z posledních let. K tradičním doplňkům, často zdobeným výšivkami, patřily i punčochy a rukavice šité z látky.

Charakteristickým typem čínských oděvních doplňků jsou různé váčky. Byly určeny především na vonné rostliny a různá kadidla jako tzv. „váčky na vůni“ (*siang-nang*). Nosily se pod svrchním šatem u pasu nebo v rukávové kapse. Byly pokládány za intimní součást oděvu a byly oblíbeným dárkem mezi manžely a milenci (dívka či žena vyšívala váček jako osobní dárek, muž přinášel darem váček koupenny). Váčky však byly vděčným dárkem i mezi příbuznými a jejich vyšívání bylo oblíbenou činností slečen a dam z „vyšší“ společnosti. Váčky mívají nejroztodivnější tvary, nejčastěji jsou ve tvaru tykve nebo srdce. Bývají šité z tkaniny s vytkávaným vzorem goblénového typu (*kche-s'*), případně jsou vyšívány či zdobené aplikací. Dekorativně pojaté rostlinné, zvířecí a figurální motivy mají symbolický význam a vyjadřují přání štěstí, úspěchu, bohatství a dlouhého věku. Častým námětem jsou květiny, rozkvetlé snítky, kompozice z květin a motýlů (tato kompozice kromě estetického účinku má i bohatou symboliku dlouhověkosti, věčného koloběhu života a taoistického prolínání snu a životní reality). Také na užitkových předmětech byly populární vyšívány kaligrafické nápisy. Váčky se ponejvíce zhotovovaly v páru a zdobily se různobarevnými štrapci.

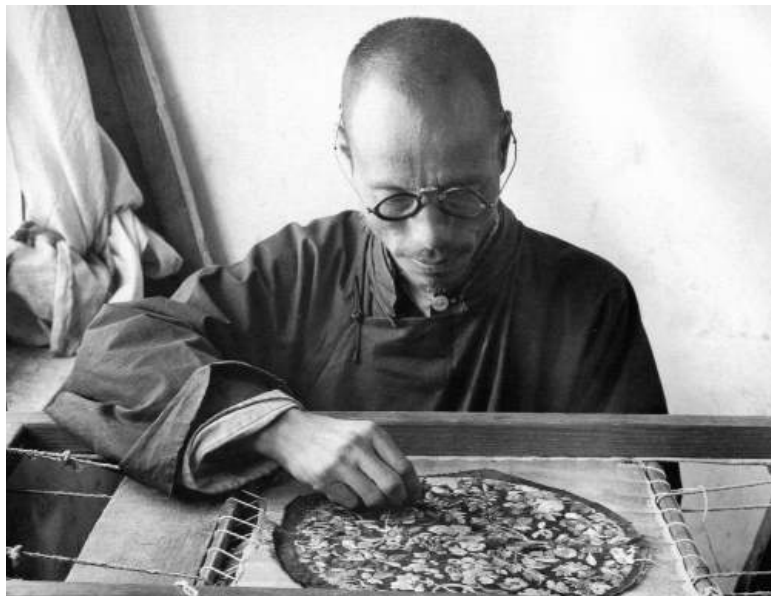
Dalším typem předmětů s oblibou zdobených výšivkou jsou ozdobné obaly. Holý, nezabalený předmět se považoval za cosi nepatřičného a i ty nejdrobnější bývaly uloženy v dekorativně upraveném obalu, zejména pokud byly měly být darovány. Na pouzdech a závěsných kapsičkách se uplatňovala nápaditost, fantazie a vkus.

Vyšívaly se obaly na vějíře i samotné vějíře. Vyšívány vějíře byly oblíbené zejména od konce dynastie Míng, kdy se motivy vyšíváček rozšířily o inspiraci malovanými obrazy a značně oblibě se ve výšivce začaly těšit malířské kompozice. Vyšívány vějíře se zhotovují z tenkého hedvábí *liian* a mívají kulatý či oválný tvar stejný jako u vějířů malovaných na hedvábí nebo papíře. Vyšívány figurální scény se obvykle vážou k výjevům ze známých románů a divadelních her. Ozdobou mnoha doplňků jsou hedvábné štrapce a složité proplétané uzly, jež plní i funkci ochrany proti nečistým silám.

Vyšívání snad jako většinou na světě bylo záležitostí žen. Znalost vyšívá-

ní (a pochopitelně i šití) patřila k dovednostem dcer z rodin úředníků a dvorních dam, ale stejně tak byla prostředkem obživy žen z nižších vrstev. Pro trh se buď vyšivaly celé předměty (pouzdra, váčky apod.), nebo jednotlivé samostatné díly, které si kupovaly ženy a doma je pak použily jako aplikaci při šití oděvu (např. rukávové lemy). Z bohaté a rozmanité tvorby se vysoko oceňovaly zejména výšivky, které vyšivaly ženy v císařském paláci pro rozptýlení, a pak je nechávaly prodávat. Těmto palácovým výšivkám se říkalo výšivky z hlavního města (*ting siou*). Umění palácových výšivek zůstalo zachováno i po pádu císařství a nadále se zhotovovaly v Pekingu. (Po přestěhování hlavního města do Nankingu a přejmenování Pekingu na Pej-pching se pro ně ujal název *pching siou*). Na jihu Číny byly velmi známé Kantonské výšivky (*Kuang siou*), s nimiž se Evropa seznámila nejdříve. Od 16. století je do Evropy dováželi Portugalci a tyto výšivky se spolu s porcelánem staly prvním čínským vývozním artiklem nové doby.

Vyšívání bylo sice tradičně záležitostí žen, za dynastie Čcghing však měli renomé nejlepších mistrů výšivky také muži – profesionální vyšíváči. Zaměstnávali je v císařském paláci i v kantonských dílnách produkujících zboží na export.



Vyšíváč ve starém Pekingu. Nejjemnější hedvábné výšivky bývaly dílem mužů. Tito vyšíváči původně pracovali především v císařských dílnách pro potřeby dvora. Po zrušení císařství dostávali práci v bohatých rodinách v Pekingu a pracovali také pro potřeby trhu. (MORRISON, s. 197)

PAPÍR, KNIHA A KNIHTISK

48) Někdy se objevuje názor, že nejstarší papír vyráběli Egypťané. Egyptské papyry však nejsou papírem v pravém slova smyslu, neboť se jedná pouze o lisovaná rostlinná vlákna, zatímco skutečný papír vzniká až na základě přeměny rostlinného materiálu a dalších surovin ve speciální hmotu. O technologii výroby pojednáme níže.



Papír – historie

Papír je velkým vynálezem, který Čína dala lidstvu a jenž změnil svět i daleko za hranicemi Číny.⁴⁸ Čína znala papír více než o tisíc let dříve než Evropa, v rámci čínské kultury samotné se však papír objevuje a začíná užívat ke psaní relativně pozdě, v době, kdy čínská civilizace má již za sebou více než tisíc let psané historie. Dříve než Číňané začali psát na papír, užívali speciálně upravený štípaný bambus a později také hedvábí.

Za vynálezce papíru se tradičně považuje eunuch Cchaj Lun (zemř. 121 n. l.), který zastával významné funkce u dvora v době panování dynastie Východní Chan. V historických pramenech je zaznamenáno, jak Cchaj Lun r. 105 n. l. podporován císařovnou předložil císaři Che-timu memorandum, v němž popisoval výrobu papíru a navrhoval její rozšíření. Císař byl potěšen, schválil Cchaj Lunův záměr a od té doby se po celé říši začal široce používat papír vyráběný podle Cchaj Lunovy receptury.

Historické nálezy v rozporu s touto tradicí dokládají, že papír byl v Číně znám již dvě stě let před Cchaj Lunem; nejstarší nález papírového artefaktu pochází z hrobky z konce 2. století př. n. l. Papír před Cchaj Lunem však byl hrubý a sloužil pouze jako obalový materiál, psát se na něj ještě nedalo. Je zřejmé, že Cchaj Lun papír nevynechal, avšak zdokonalil technologii jeho výroby, a umožnil tak jeho užití pro psaní. Běžným psacím materiálem se papír stává až na počátku 4. století, kdy nahrazuje do té doby užívaný štípaný bambus a postupně vytlačuje i hedvábí. Snazší manipulace s papírem než s bambusem a jeho větší dostupnost než luxusního hedvábí umožnily šíření knih a vzdělanosti, ale také rozvoj kaligrafie a malířství. Papír postupně našel v Číně i další široké využití v každodenním životě.

Přes Střední Asii se papír postupně dostává na západ. Kolem roku 800 jej začali v Bagdádu vyrábět Arabové a odtud se papír někdy v 11. až 12. stol. dostává do Evropy. V předmoderní době v Evropě papír nedosáhl tak masového rozšíření, jaké měl v Číně. Teprve technické inovace v 17. a 18. stol. umožnily skutečnou explozi výroby papíru v Evropě. V průběhu 19. století začal být evropský papír dovážen také do Číny a na poč. stol. 20. přechází většina čínské výroby papíru na moderní technologie importované ze západu. Tradiční čínský papír se nadále vyrábí pouze pro potřeby malířů a kaligrafů, případně pro tradiční knihtisk, jenž však ztrácí praktický účel a ve druhé polovině 20. stol. se proměňuje ve svého druhu umělecké řemeslo. Kromě toho i ve 20. stol. v odlehlých oblastech Číny až donedávna pracovaly venkovské dílny produkující nepříliš kvalitní papíry pro místní potřebu.

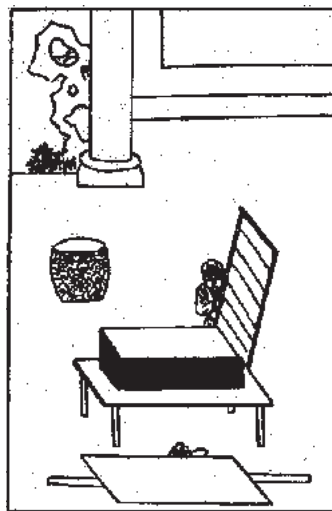
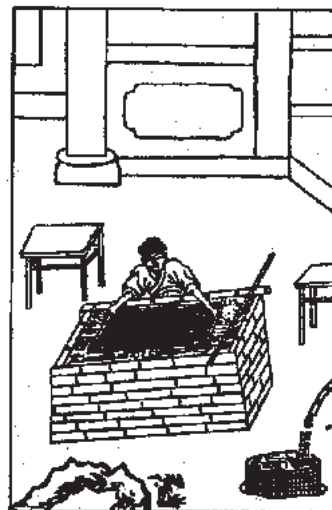
Technologie výroby

Ve staré Číně existovalo mnoho receptur na výrobu papíru, které se postupně vyvíjely a mohly se v detailech lišit i regionálně. Základní postup však zůstává víceméně stejný až do moderní doby. Je to pracný postup, který sestává z drcení suroviny a jejího opakovaného máčení a proplachování ve vodě a napařování nebo vaření. V různých fázích tohoto procesu se k papírové hmotě přidávají různé přísady, jejichž účelem je změkčit vlákna a případně je bělit. Nakonec se hotová papírovina nabírá na hustě pletené hranaté bambusové síto, na němž se vytvoří arch papíru. Po vymačkání přebytečné vody se mokré archy suší na speciální sušící stěně vytápěné dřevem. Tento po staletí uchovávaný proces zachycují v 17. stol. ilustrace v knize *Tchien kung kchaj wu*.

Moderní badatelé předpokládají, že tento princip výroby papíru je odvozen od principu, na němž je založena výroba plsti, nejstarší textilie v dějinách lidstva. Zpočátku se papír zřejmě vyráběl převážně ze starých konopných hadrů. V literatuře se traduje, že první papíry se vyráběly z hedvábných látek a ze zbytků kokonů bource morušového, zdá se však, že tento názor vznikl na základě chybné interpretace historických pramenů, neboť hedvábná vlákna, která jsou živočišného původu, se špatně rozpouštějí, a nejsou tudíž pro výrobu papíru vhodná. Užití hedvábí v počátcích výroby papíru nepotvrzují ani archeologické nálezy.

Cchaj Lun ve svém memorandu zmiňuje následující suroviny pro výrobu papíru: kůra stromů, odpad z konopí, staré hadry a rybářské sítě. Hadrů a sítě se bezpochyby vyráběly také z konopných vláken a podle archeologických nálezů víme, že byly užívány k výrobě papíru již před Cchaj Lunem. Největší Cchaj Lunovou inovací je užití kůry. Předpokládá se, že Cchaj Lun zde navazuje na tradici výroby látek vytloukáním kůry některých stromů, rozšířenou kdysi v jižních oblastech Číny. Jedná se o podobnou proceduru, jakou známe z Tichomoří a od australských domorodců (tzv. *tapa*). V této souvislosti se zdůrazňuje, že Cchaj Lun pocházel z jižní Číny, z oblasti dnešní provincie Chu-nan, kde měl pravděpodobně příležitost na vlastní oči poznat výrobu látek z kůry rozšířenou ještě v té době mezi místními lidmi.

K výrobě papíru se užívala převážně kůra moruše papírnické (*Brousonetia papyrifera*), rychle rostoucího keře, o jehož pěstování máme záznamy od starověku. V průběhu staletí se jako základní materiál pro výrobu papíru užíval také rattan (*Calamus rotang*), bambus, len, ramie, juta a konečně i rýžová a ječná sláma. Bylo třeba stále hledat nový materiál, neboť s rozšiřováním produkce papíru docházelo k vyčerpání některých surovin. Jako první bylo potřeba nahradit konopí, které bylo v Číně hlavní surovinou pro výrobu textilu a jeho produkce rostoucím potřebám výroby papíru zjevně nestačila. V raném středověku a za dynastie Tchang se velmi kvalitní papír vyráběl z rata-





Výroba papíru na vyobrazení z knih o hospodářství ze 17. století: a) osekávání a máčení suroviny ve vodě; b) vaření papírové hmoty; c) nabírání papíroviny na síto; d) štosování mokrého papíru; e).sušení papíru na stěnách speciální pece; f) snímání suchých archů papíru. (SUNG Jing-sing, s. 220–225)

nu, ten však roste pomalu, nebýval uměle pěstován a jeho zásoby se vyčerpaly již počátkem 9. století. Svědčí o tom Nárek nad starým ratanem, báseň, v níž si tchangský učenec Šu Jüan-jü (poč. 9. stol.) stěžuje na bezohledné vykácení této rostliny pro potřeby výroby papíru (který podle Šu Jüan-jüa nakonec slouží jen k zapisování zbytečností).

Postupně se nejvíce užívaným materiálem stává rychle rostoucí bambus a moruše papírnická. Ta se pěstovala na polích a po třech letech se z ní každoročně sklízely větve pro výrobu papíru.

Kromě toho se v různých dobách a na různých místech Číny přidávaly k základní surovině i další složky rostlinného původu – kůra ibišků (*Hibiscus mutabilis*), mořské řasy či kůra stromu *Pteroceltis tartarinowii*, která je součástí dnes nejslavnějšího ručního papíru známého pod jménem *süan-č'*. Tento druh papíru se začal vyrábět za panování dynastie Tchang v Süan-čengu v provincii An-čuej.

Do tekuté papírové hmoty se také přidávaly různé ingredience s cílem učinit papír pevnější a vláčnější. Již minimálně od 4. století se papír klížil a užívaly se k tomu klišy rostlinného původu, vyráběné např. z jistého druhu cesmíny (*Ilex pubescens*), cedru (*Machilus thumbergii*) či kořenu některých druhů ibišku (*Hibiscus abelmoschus*). Objevují se také klížidla původu živočišného (hovězí kůže). Postupem času se začala užívat také plnidla, vyráběná zpravidla z máčených a drcených sojových bobů.

Hotový papír se dále často napouštěl zvláštními látkami kvůli ochraně proti hmyzu a také pro zkrášlení povrchu papíru. Někdy se takové „barvení“ papíru provádělo až dodatečně, poté, co byl papír popsán. Za tím účelem se užíval zejména výluh z kůry *Phellodendrum amurense* a později i tekutina ze směsi minerálního původu (olovo, síra, salnitř).

V průběhu staletí se technologie výroby papíru v Číně stále zdokonalovala, vyrábělo se mnoho druhů papírů o různé tloušťce a savosti podle toho, jakému účelu měl sloužit. Byly též vyvinuty postupy výroby ozdobných papírů, barevných, s filigránem či vytlačovanými vzory. Takové papíry sloužily hlavně pro psaní dopisů. Minimálně od 8. století byl znám papír napouštěný za tepla včelím voskem. Výsledkem bylo, že papír zprůhledněl a byl vhodný pro pořizování kopií kaligrafických a malířských děl. Jednalo se o žádaný artikl, neboť kopírování bylo mj. jedním ze způsobů studia a nácvičky kaligrafických a malířských technik.

Základní rozdíl mezi tradičním čínským papírem a papírem evropským spočívá v tom, že čínský papír je vysoce savý, uzpůsobený pro psaní štětcem namočeným v tuši vyráběné z borových sazí (a posléze i pro tisk z dřevěných desek, které užívají stejnou tuš). Tento papír je zcela nevhodný pro moderní strojový tisk, a také proto byl s nástupem moderních technologií v Číně během 19. století tak rychle vytlačen papírem vyráběným podle západního způsobu.

Užití papíru

Papír měl v Číně široké užití v každodenním životě i v náboženských obřadech. V předmoderní Číně byl papír důležitou součástí zařízení domu. Sloužil jako výplň oken (místo skleněných tabulek, které se začaly užívat až pod vlivem západu v moderní době), používal se na výrobu paravánů, polepovaly se jím zdi, papírové vystřihovánky sloužily jako dekorace stěn a oken, papírová byla stínítka lamp a lampióny. Papírové obrázky a nápisy také plnily funkci magické ochrany před zlými silami.

Z papíru se dále vyráběly vějíře, deštníky (papír napouštěný voskem nebo lakem), hrací karty a hračky (figurky, papíroví draci). Tlustý papír se užíval jako výztuž do podrážek plátěných střevíců. Od nejstarších dob papír sloužil jako obal (do papíru se například balil čaj a léky, ale také bronzová zrcadla a dárky všeho druhu). Odedávna se papír užíval i pro toaletní účely.

Minimálně od dynastie Tchang je papír také důležitým materiálem pro výrobu obětín užívaných při pohřbech a vzpomínkových obřadech za zemřelé. Zvyk pálit papírové obětiny během pohřebních obřadů dosáhne později velké obliby a praktikuje se dodnes.

Knihy

Vynález a zdokonalení technologie výroby papíru měly zásadní význam především pro rozvoj knižní kultury a vzdělanosti. Jak již bylo řečeno, papír se běžně užívá jako materiál na psaní až od 4. století našeho letopočtu. Nejstarší čínské texty jsou zápisy věštb na zvířecích kostech a želvích kruný-



Sútrová vazba. Diamantová sútra, dvoubarevný tisk s ilustrací, 1340, dynastie Jüan. Jedná se o nejstarší známou ukázkou dvoubarevného tisku. Národní knihovna, Taipei. (ČCHEN Siensing, s. 155)



Dvě osobní pečete: a) pečete řezaná tak, aby písmo vystupovalo ven (tzv. jangová řezba); b) pečete rytá do hloubky (jinová řezba). Červená barva typická pro tradičně užívanou „pečetní pastu“.

a) Úřední pečete s nápisem „Pečete správce země Čchi“. Dynastie Tchang. *Šanghaj po-wu-kuan cang jin süan* (Pečete se sbírky Šanghajskeho muzea), s. 120.
 b) Pečete vojevüdice z jeho čestným titulem „Vítez nad hunskými nepřáteli“. Dynastie Chan. *Šanghaj po-wu-kuan cang jin süan*, s. 73.

PROSÍM zkrátit popisku nebo poznámku!

49) Počínaje studií Thomase CARTERA o vzniku knihtisku v Číně a jeho rozšíření do ostatního světa (CARTER 1925) se obecně předpokládá, že knihtisk vynalezli Číňané a znalost této technologie se dostala do Evropy po obchodních cestách prostřednictvím Arabů. Evropský „vynálezce“ knihtisku J. Gutenberg pravděpodobně jen zdokonalil a aplikoval původní čínskou technologii na tisk knih zapsaných hláskovým písmem. V české literatuře se však setkáme i s názorem o evropském původu knihtisku (KNEIDL 1989).

řích (tzv. *tia-ku wen*). Zachovaly se také nápisy odlévané v bronz a ryté do kamene. Ve starověku se knihy psaly na bambusové úštěpky a dřevěné desky a zhruba od 4. století př. n. l. se objevují také první texty psané na hedvábí. Od nejstarších dob se psalo ve svislých sloupcích řazených odprava doleva. Papírové knihy měly zpočátku podobu svitku, stejně jako před tím knihy bambusové nebo hedvábné. Jednotlivé listy papíru se slepily dohromady tak, aby vytvořily dlouhý pruh. Tenký papír se posléze podlepoval pevnějším papírem a hedvábím a navíjel se na dřevěnou hůlku na jedné straně připevněnou ke svitku, stejně jako tomu je dodnes na čínských obrazech.

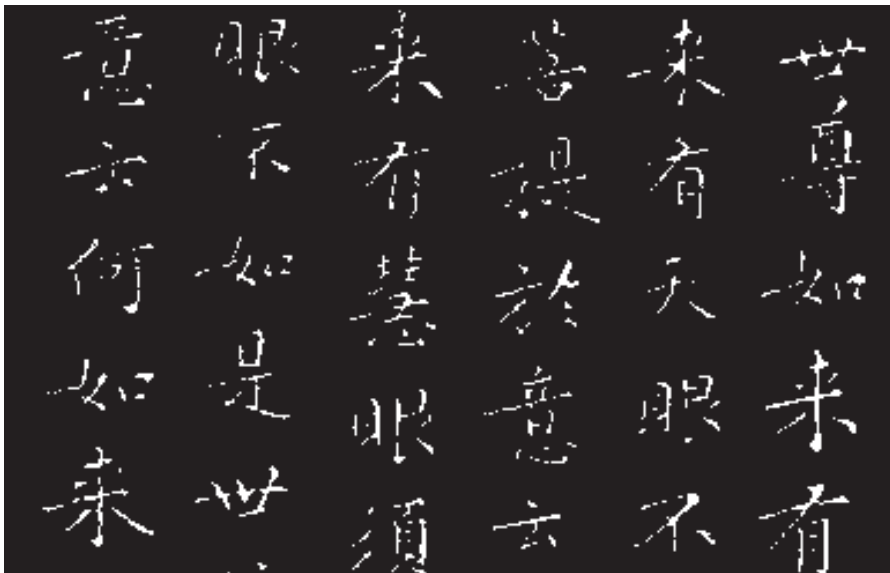
Stočený svitek se ukládal do brokátových pouzder, která měla knihu chránit, a to především před hmyzem. Na jeden svitek se zpravidla vešla jedna kapitola knihy – odtud čínský výraz *tüan* (svitek), který se i později, když svitek vytlačila kniha s jednotlivými listy, užívá ve významu „kapitola“. Při čtení se svitek položil na stůl a na jedné straně se odvíjel, zatímco na straně druhé se již přečtený text navíjel.

Manipulace se svitkem nebyla úplně jednoduchá. Postupně proto dochází k proměně svitku v knihu, která sestává z jednotlivých listů a ke vzniku vázané knihy. Tyto proměny úzce souvisejí s rozšířením knihtisku.

Naskládáním původního svitku do tvaru „harmoniky“ vzniká během dynastie Tchang tzv. sůtrová vazba, která se k náboženským účelům užívá dodnes. Svázáním přeložených listů na jedné straně pak vzniká kniha v pravém slova smyslu, ve které lze listovat. Konkrétní způsob vazby se měnil, až se nakonec za dynastie Ming ustálil do podoby, v jaké tradiční vazba používá dodnes. Knih tisk patří k dalším převratným vynálezům, které Čína dala lidstvu.⁴⁹

Předpoklady pro vznik technologie knihtisku v Číně se obvykle hledají ve starověku a spojují se s rozšířením užíváním pečeti (*jin*), na nichž bylo, nejčastěji v kameni, vyřezané jméno nebo i kratší nápis. Pečete se namáčely do speciální pečetní pasty (*chung ni*, „červené bláto“) ze surovin rostlinného původu a otiskovaly se na důležité dokumenty. Na techniku řezání a tisku pečeti navazuje na počátku našeho letopočtu také forma taoistických talismanů vyřezaných do dřevěných destiček a otiskovaných na látku nebo papír.

Vynález knihtisku bývá někdy spojován také s tradicí tesat důležité texty na kamenné stély, odkud byly snímány pomocí technologie čínsky označované jako *tcha* a do češtiny obvykle překládané jako „frotáž“. Tato technologie byla populární zejména mezi sběrateli po celé tradiční období a zachovala se až do moderní doby. Stély s nápisy známe již ze starověku. Roku 175 našeho letopočtu, tedy dávno před vynálezem knihtisku, bylo z iniciativy učence Cchaj Junga a pod patronací dvora vytesáno do kamenných stél Pět kanonických spisů konfuciánství. Zvyk dávat do kamene tesat celý konfuciánský kánon zůstal zachován až do počátku dynastie Čching, i když později



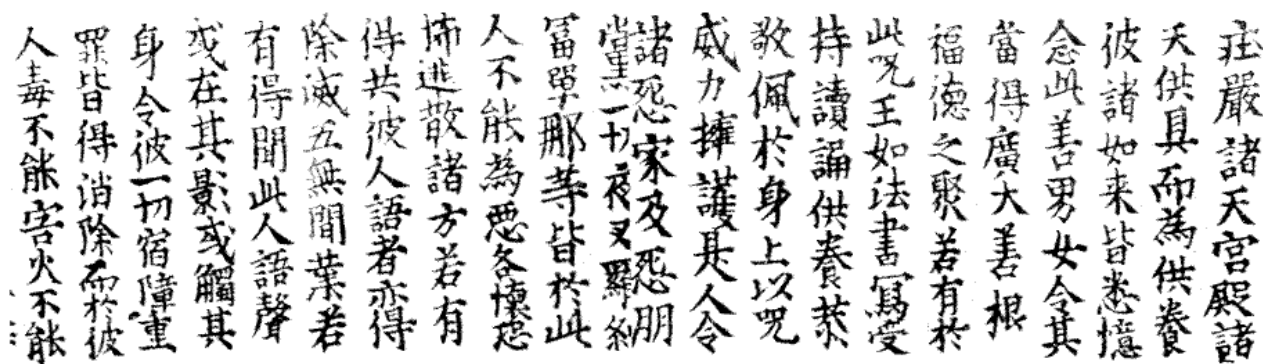
Frotáž. Část textu Diamantové sútry, kterou roku 1079 ve vzorovém písmu *kchaj-šu* zapsal sungský kaligraf a básník Chuang Tchi-eng-tien. Kaligrafie byla posléze vytesána do kamenných desek. (*Chuang Šan-ku siao-kchaj T'inkang-t'ing*, s. 42.)

„kamenné knihy“ už dávno ztratily svůj praktický účel. Jediný, kdo měl právo tak činit, byl pochopitelně císař.

Zpočátku si studenti podle kamenných stél texty ke studiu opisovali. Záhy je také začali otiskovat, nejprve na látku a později na papír. Technologie tisku z kamenných stél se však v řadě ohledů od knihtisku liší. Hlavní rozdíl je v tom, že do kamenné stély se text ryje do hloubky a není zrcadlově obrácený. Proto se musí na papír přenášet odlišným způsobem. Materiál, na který se má otisknout text či obrázek rytý do kamenné stély, se nejprve navlhčí a pak se pečlivě přitiskne na kámen tak, aby těsně přilnul do všech prohlubní. K tomu slouží speciální štětce a kartáčky. Na takto připravený povrch se posléze lehce nanese vrstva tuše, která ulpí pouze na vystouplém okolí, zatímco písmo vyryté do hloubky se neotiskne.

Do kamenných stél se pochopitelně tesaly i další texty, nezávisle na rozhodnutí dvora. Vedle pamětních nápisů všeho druhu to byly zejména budd-

Dharání (buddhistické magické formule) z kláštera Pulguk-sa, Kjondžu, Jižní Korea, 6,6×620 cm, detail. Přelom 7. a 8. století, pravděpodobně nejstarší známá ukázka čínského knihtisku. (Ledderose, s. 151)



Knihkupecký stánek. Detail z obrazu „Jarní slavnost na řece“ od malíře Čang Ce-tuana (12. století). Knihtiskaři pracovali na objednávku a zároveň některé tisky také přímo prodávali. Vzádu na policích na stěně jsou vidět již knihy v podobě, jak je známe dodnes, tj. jako sada tenkých svazeků v pevných deskách. (TSIEN Tsuen-Hsuin, s. 168)



historické nápisy i celé texty sůter. Tento zvyk se zachoval i v pozdějších staletích, přičemž předlohu pro nápis často provedl známý kaligraf a stéla pak byla hojně kopírována právě jako kaligrafická předloha. Od počátku sběratelství za dynastie Sung se tato technologie užívá pro snímání otisků bronzových předmětů a reliéfů ze starých uměleckých děl.

Hlavní impuls pro vynález knihtisku poskytl buddhismus, který přicházel do Číny z Indie od prvních staletí našeho letopočtu. Podle buddhistického učení, jak se postupně rozvinulo v Číně, jedním ze způsobů „hromadění zásluh“ s cílem vykoupit se z věčného koloběhu života a smrti, bylo šířit slovo a obraz Buddhy. Proto zbožní věřící sami opisovali či dávali opisovat buddhistické sůtry a nechávali zhotovit sochy Buddhy či tesat texty sůter do kamene. Jedním ze způsobů, jak usnadnit a zefektivnit tuto zbožnou činnost, se ukázalo být tištění obrázků Buddhy vyřezaných do dřevěné desky po způsobu pečeti, tiskátek na látku či tiskátek sloužících ke zhotovování taoistických talismanů. Na tisk obrázků záhy navázal tisk magických formulí dharání a posléze i celých sůter určených ke čtení.

Tento proces proběhl zhruba v období od 4. do 7. století n. l. Kdy přesně byl vynalezen knihtisk, není známo. Ostatně vzhledem k výše uvedenému výčtu různých účelů tisknutí, je asi těžké přesně stanovit, kdy se ještě jedná jen o práci s tiskátkem, a kdy je to již knihtisk se vším všudy. Jisté je pouze to, že na počátku dynastie Tchang je tisk buddhistických textů z dřevěných desek již běžnou záležitostí. Nejstarší dnes zachované tisky pocházejí z konce 7. a počátku 8. století a uchovaly se mimo vlastní Čínu. Jedná se především o dharání nalezenou r. 1966 v pagodě buddhistického chrámu Pulguk-sa v Kjondžu v Jižní Koreji. Text není datován, ale podle různých ukazatelů je možné jej spolehlivě určit jako dílo vzniklé v Číně za panování císařovny Wu (680–704).

Jen o málo později, konkrétně mezi lety 764–770 byl v Japonsku z iniciativy císařovny Šótoky vytištěn údajně jeden milion dharání, které byly uloženy v klášteřích a na dalších místech po celé zemi. Velké množství těchto tisků se zachovalo dodnes a představují druhou nejstarší známou ukázkou knihtisku. Tisky zadané císařovnou Šótokou byly s největší pravděpodobností zhotoveny v Japonsku, avšak podle čínského vzoru.

Nejstarším exemplářem tištěné knihy nalezené v Číně je Diamantová sůtra datovaná do r. 868 a objevená v jeskynních chrámech v Tun-chuangu na počátku 20. století (dnes v Britském muzeu v Londýně). Kvalita provedení, včetně propracované ilustrace, svědčí o tom, že v 9. století byla již technologie tisku z dřevěných desek v Číně značně vyspělá. Z konce 9. a z 10. století se zachovala celá řada dalších tisků různé kvality a z historických dokumentů se dovídáme o několika regionálních centrech knihtisku na západě i východě země.

Pro rané období knihtisku je charakteristické, že se používal pouze pro dva typy textů – buddhistické sůtry a užitkové texty (kalendáře, rýmovníky a další praktické příručky). „Vysoká literatura“, to znamená kanonické spisy, eseje a poezie se i nadále opisovaly, neboť knihtisk nebyl považován za médium pro tyto účely dostatečně ušlechtilé. Tento postoj dokládá příběh jistého Che Ninga (zemřel 955 nebo 961), který sebral všechny své básně, dal je vytisknout a rozdával je přátelům. Někteří jeho současníci však takový čin odsuzovali jako nevhodný a „vulgární“.

Pro rozvoj knihtisku je významné období roztržnosti po pádu dynastie Tchang nazývané obdobím Pěti dynastií (907–960). Z této doby se zachovalo relativně mnoho tisků různé provenience, včetně tištěných obrázků provedených technikou dřevořezu.

V době Pěti dynastií také postupně dochází k prolomení nedůvěry ke knihtisku jako médiu pro šíření „vysoké“ literatury. Zmiňovali jsme Che Ninga, významného severočínského hodnostáře z 10. století, který si na vlastní náklad nechal vytisknout sbírku básní, ale sklídl za to posměch současníků. Zhruba ve stejné době však v jižní Číně již vznikají první projekty tisku kanonických spisů. Feng Tao (882–954), první ministr ve státě Pozdní Tchang, inicioval přepsání a tisk Devíti kanonických knih. Projekt se uskutečnil v letech 932–953 pod patronací dvora v Kchaj-fengu. Ve stejném roce začal ve státě Pozdní Šu na území dnešní provincie S’-čchuan vydávat tiskem konfuciánské spisy z vlastní iniciativy ministr Wu Čao-i (zemřel 967). Traduje se, že Wu Čao-i byl prostého původu a v mládí jen s obtížemi získával přístup ke konfuciánským spisům, které potřeboval ke studiu. Proto, když se stal ministrem, nechal z vlastních prostředků tyto spisy vytisknout, aby byly k dispozici všem zájemcům bez rozdílu původu a majetku. Feng Taovy a Wu Čao-iho tisky se sice nedochovaly, inspirovaly však další podobné projekty za dynastie Sung.

Zejména v Šu (dnešní provincie S’-čchuan na západě Číny), ale i v dalších centrech, například v dnešním Chang-čou na východě země, se v období Pěti dynastií šíří tisk dalších do té doby tiskem nevydávaných knih, jako jsou antologie starší poezie a historické a jazykové příručky.

Na počátku dynastie Sung (960–1279) je knihtisk již zavedenou a respektovanou technologií. Roku 972 jsou na pokyn sungského dvora tiskem vydány spisy konfuciánského kánonu a tím je z nejvyšších míst potvrzeno, že není děl, pro které by snad nebylo vhodné užívat tuto technologii. Dvůr se za Sungů stal významným centrem vydavatelské činnosti. Zaměřoval se na tisk konfuciánských spisů předepsaných jako základní učební materiál ke státním zkouškám, spisů historických a kompendií encyklopedického rázu. Ta nejprve dvorští učenci pečlivě edičně připravili případně ještě opatřili komentáři. Tiskem knih se zabývaly i úřady na nižší úrovni státní správy.

133

Nebeský král. Votivní obrázek, 40,2×27 cm. Rozvržení, při němž nahoře je zobrazení a dole text, je charakteristické pro rané buddhistické tisky a později ovlivní i nejstarší ilustrované knihy. Tun-chuang, datováno 4. 8. 947. Dnes ve sbírce Bibliothèque Nationale v Paříži. (COHEN a MONNET, s. 53)



143) V literatuře se často uvádí, že se jedná původně o korejský vynález.

Paralelně s touto „oficiální“ vydavatelskou činností vzkvétaly soukromé dílny, které vydávaly širokou škálu knih, od příruček a studijních textů určených pro přípravu ke státním zkouškám, přes sbírky děl slavných básníků minulosti až po praktické publikace všeho druhu. I nadále se tiskly buddhistické texty a také texty taoistického kánonu. Tato práce se soustřeďovala v příslušných kláštrech. Zvláštní místo v sungském knihtisku přísluší ilustrované zábavné literatuře. Princip spojení obrázku a textu pochází z náboženské buddhistické literatury.

Struktura knihtiskařského podnikání vázaného na jedné straně na dvůr a státní instituce na nižších úrovních a na straně druhé na soukromé dílny ve městech, případně na kláštery, zůstala zachovaná v podstatě beze změny až do 19. století. Pro soukromé dílny je charakteristické, že nejen vydávaly vlastní tituly, ale také tiskly knihy podle přání zákazníka, který dodal text předlohy a vytištěné knihy pak jako pamětní tisky rozdával příbuzným a přátelům. Tímto způsobem bylo zvykem uchovávat dílo otce, učitele či obdivovaného mistra minulých dob. Později se rozšířil zvyk tímto způsobem publikovat také vlastní práce.

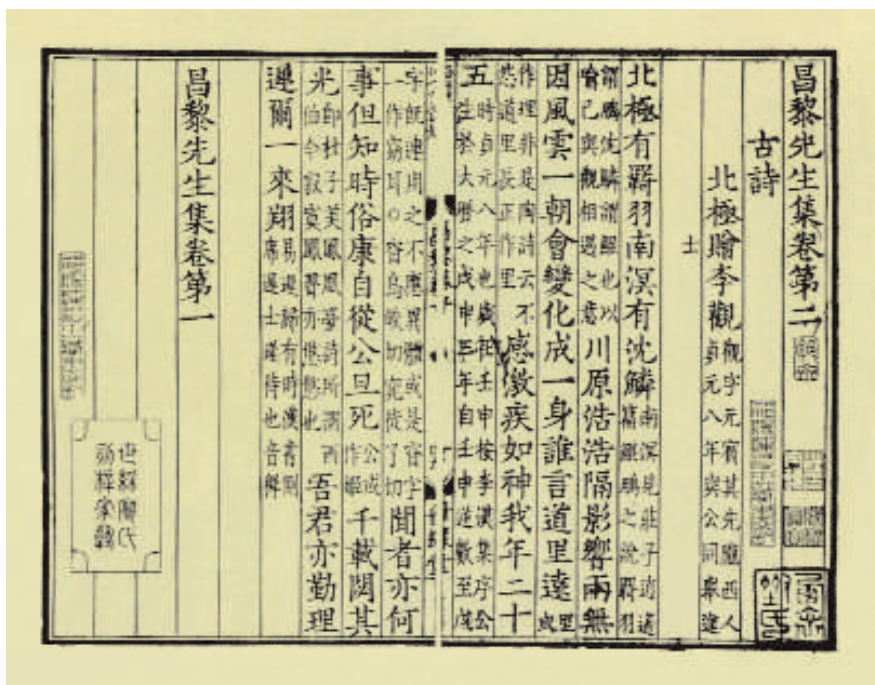
Technologie knihtisku

Tradiční čínský knihtisk je založen na technice dřevořezu. To znamená, že se text nejprve krasopisně napíše tuší na tenký papír, takže písmo prosákne skrz naskrz. Pak se list papíru obráceně přiloží na dřevěnou desku a podle předlohy se vyřeže tak, že zrcadlově obrácené znaky čínského písma plastiky vystupují z povrchu dřevěné desky. Stejnou technikou se případně řežou také ilustrace. Vlastní tisk probíhá následovně: tiskař natře tuší desku, která leží před ním na stole vyřezanou stranou nahoru, a shora na ni přikládá archy papíru. Papír vždy jen lehce přitlačí speciálním „polštářkem“, tiskařský lis se v Číně nepoužíval.

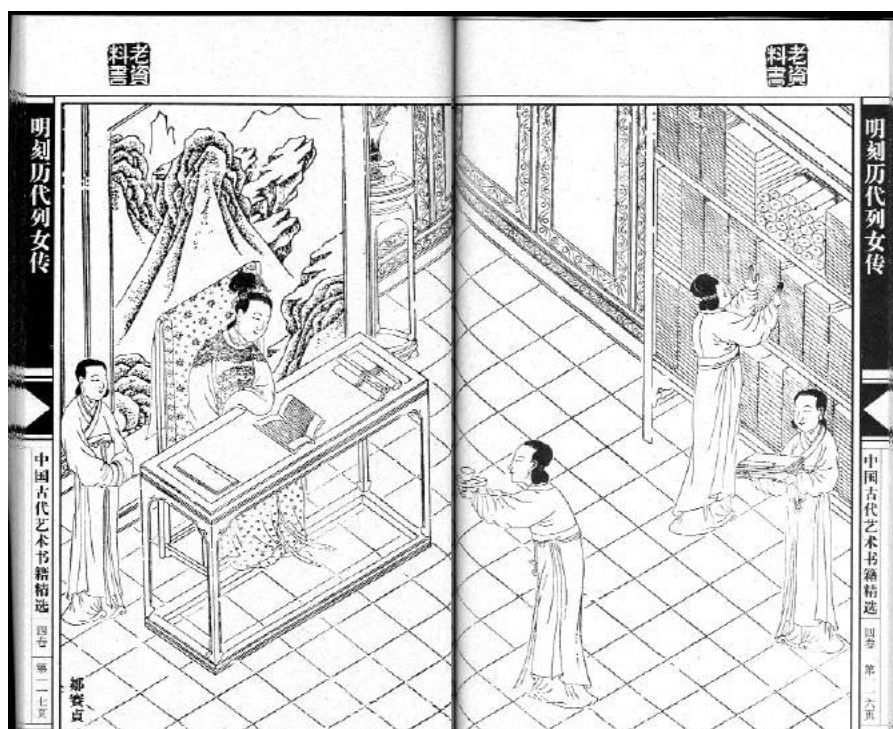
V 11. století byl také vynalezen tisk z pohyblivých typů.⁵⁰ Čínští historici tomuto vynálezu věnují velkou pozornost, nicméně v Číně se nikdy výrazněji neprosadil. Hlavní příčinou malého zájmu o tuto technologii je povaha čínského písma, které sestává z desítek tisíc znaků. Příprava typů pro tisk si proto žádala mnohem víc práce než tisk z malého okruhu opakujících se liter latinky a pracnost tisku z pohyblivých typů nebyla o mnoho menší než v případě řezání textů do desek. Další příčinou malého úspěchu pohyblivých typů v Číně byl ráz nakladatelského provozu. Knihy se obvykle tiskly jen v malých nákladech, avšak tiskařské desky se schovávaly a kdykoliv bylo třeba, mohl být zhotoven dotisk.

Knihtiskařská dílna. Ilustrace k životopisu jistého Čcheng I-te, který byt sám nevzdělaný, dával na vlastní náklady tisknout knihy k obecnému povznesení. (TSIEN Tsuen-Hsuin, s. 172) vzdělanosti. Podle legendy jej za to nebesa odměnila tím, že se stal otcem Čcheng Chaoa a Čcheng Iho,





Soukromý tisk z doby Jižních Sungů. Dílo básníka a politika Chan Jüho (768–824). Na otevřeném dvoustraně je báseň doplněná výkladovým komentářem (ten je tištěn menšími znaky). Vlevo dole je ve tvaru pečeti napsáno jméno tiskaře, jistého pana Liao z Š'-chajje. Rozmístění textu s volným místem při vnějších okrajích prozrazuje, že kniha byla svázána tzv. motýlí vazbou. (PCHAN Mej-ju, s. 80).



Podoba knih za dynastie Ming a jejich uložení v knihovně. Na stole před vznešenou dámou leží rozevřený jeden svazáček „vázaný nití“, vedle je položeno několik svitků, buď obrazů nebo buddhistických sůter. Na stole také leží knihy uložené v „krabicové vazbě“ a stejné knihy jsou na policích knihovny naproti. „Paní Cou Saj-čen ve své studovně“, ilustrace z mingské edice Příkladných životopisů žen (*Lie-nü-čuan*). Autorství předloh pro ilustrace je připisováno známému malíři Čchiou Jingovi (16. století). Mingská ilustrace k Příkladným životopisům žen. (*Ming kche li-taj Lie-nü-čuan*, sv. 4, s. 117)

144) Názornou obrazovou dokumentaci k dějinám knižní vazby v Číně naleznete čtenáři na internetových stránkách International Dunhuang Project Britského muzea: <http://idp.bl.uk/education/bookbinding/bookbinding.a4d>

Knižní vazba

Jak již bylo řečeno, zpočátku se potištěné archy slepovaly do dlouhého pruhu, který se posléze podlepil pevnějším materiálem a svinoval se jako svitek. Čtení svitku však bylo nepohodlné, zejména pokud se jednalo o delší text. Koncem tchangské dynastie se svitky začínají skládat jako leporelo, které umožňuje snazší manipulaci s knihou. Těto podobě knihy se někdy říká „sútrová vazba“ (*t'ing čuang*), neboť se dodnes používá v buddhistických kláštorech pro náboženskou literaturu.

V další fázi se naskládané leporelo začínalo různým způsobem slepovat ve hřbetě, až postupně na počátku 10. století vzniká kniha v našem slova smyslu, v níž se dá listovat. S rozmachem knižní produkce za dynastie Sung dochází k dalším změnám v podobě čínské knihy. Na jedné tiskařské desce se začíná text řezat po dvou stránkách najednou. Vytištěná dvoustrana se přehýbá napůl a přeložené listy s textem na vnitřní straně se spojují ve hřbetě. Tak vzniká skutečná kniha s jednotlivými listy, sešitá ve hřbetě. V odborné terminologii se této vazbě říká vazba „motýlí“.⁵¹

Technologie čínského tisku z dřevěných desek byla založena na tom, že tuš se snadno vsakuje do poměrně tenkého čínského papíru. To neumožňovalo tisknout na papír oboustranně. V důsledku toho se v sungské knize střídaly potištěné dvoustrany s dvoustranami bílými. Tento nedostatek byl odstraněn ve 13. století, kdy se přestala užívat stará „motýlí vazba“. Místo

Písň z Čchu. Dvojbarevné komentované vydání starověké antologie. Vydal Min Čchi-ti ve Wu-singu r. 1620. Ukázka elegantního tisku, jaké byly v oblibě ve vzdělaneckém prostředí za dynastie Ming. Za pozornost stojí také užití různých typů písma (vedle standardního písma je to i písmo kurzívní) a tradiční interpunkce, která jednak označuje členění textu pro potřeby hlasitého přednesu a jednak slouží pro zvýraznění („podtržení“) pozoruhodných pasáží.



toho se stránky začaly překládat v půli tak, že přehyb tvořil vnější okraj stránek a bílá nepotřísťená strana zůstala uvnitř přehnuté dvoustrany a již nerušila při četbě. Na tomto základě postupně vznikla kniha s šitým hřbetem, tak zvaná „kniha vázaná nitěmi“ (*sien-čuang šu*), která zůstane s drobnými úpravami zachována až do 20. století.

Knihy se vázaly do tenkých svazečků, kdy zpravidla jeden svazek obsahoval jednu kapitolu díla. Celá kniha pak sestávala vždy z několika svazků, které se ukládaly do zvláštního pouzdra (*tchao*) z tvrdého papíru potaženého látkou, případně z dalších materiálů.

Tisk z dřevěných desek byl přiveden k dokonalosti za dynastie Ming. Vydávaly se také knihy bohatě ilustrované a barevná obrazová alba. Zároveň se šíří tisk laciných, dosti nedbale provedených knih zábavné a užitkové literatury pro nižší vrstvy. Ve stejné době se šíří novoroční obrázky, které jsou zhotovované také technologií dřevořezu a jimž věnujeme zvláštní stať.

NOVOROČNÍ OBRÁZKY

O velkých tradičních oslavách Nového roku polepovaly se stěny domů v Číně pestrými barevnými obrázky tištěnými na tenkém papíře. Obrázky tematicky zahrnovaly všechny oblasti čínské kultury. Byly na nich vyobrazeny historické příběhy, obrazy slavných krásků dávných dob, bojové scény, milostné náměty, dekorativní obrázky květinových košů, rozkvetlých pivoněk, ptáků a motýlů, blahopřejné symboly štěstí, bohatství, spokojeného rodinného života, dlouhého věku či úspěšné kariéry, božstva taoistického a buddhistického pantheonu, ilustrace ke konfuciánským moralistním příběhům i pohádkové bytosti. Vznikla tak „obrazárna“, kterou si mohl každý doma levně vytvořit podle vlastního vkusu. Špinavé a potrhane obrázky se po čase nahrazovaly novými. Novoroční obrázky se sice prodávaly zejména v období Nového roku (ten se slavil podle lunárního kalendáře a připadá na období mezi našim lednem a únorem), ale poptávka po nich nepřestávala po celý rok.

Novoroční obrázky (*nien chua*) byly původně charakteristickým projevem městského umění určeného především širokým lidovým vrstvám. Toto umění, jež jsme si zvykli nazývat „populárním“, je prostředníkem mezi hodnotami „vysokého“ umění a folklórem. Svými různými projevy přispívalo mimo jiné k vytváření jednotné čínské kultury – bez ohledu na její velkou společenskou, regionální, stylovou, žánrovou i jazykovou rozrůzněnost. Vytvářeli je převážně profesionální umělci, kteří se řídili vkusem a potřebami obyvatel velkých měst. Malíři, rytci a tiskaři novoročních obrázků spolupracovali v dílnách a své zboží prodávali ponejvíce ve městech, z nichž se pak šířilo dále na venkov.

Historie novoročních obrázků je úzce spjata se vznikem a rozvojem tiskařské techniky. V Číně je tisk z dřevěných desek znám přinejmenším od konce 7. století. Buddhistické sůtry, které se tiskly za dynastie Tchang, doprovázela často černobílá ilustrace provedená formou dřevořezu.⁵² Rozvoj dřevořezu jako samostatného výtvarného žánru je o něco pozdější. Po pádu dynastie Tchang, v období známém jako Pět dynastií, vznikaly stejnou technikou komerční tisky obrázků krásných žen a obrázků s blahopřejnou tematikou. Bezprostředně na ně navázalo umění novoročních obrázků, doložené poprvé za Sungů. Od konce 14. století (dynastie Ming) je podle zachovaných exemplářů zřejmé, že dřevořez se široce užíval k ilustraci oblíbených historických a dobrodružných románů a divadelních her. Z doby panování dynastie Ming se zachovaly také nejstarší samostatné – tentokrát již často barevné – tištěné obrázky zobrazující náboženskou a blahopřejnou tematiku.

52) Nejznámějším příkladem je Diamantová sůtra z r. 868 nalezená r. 1907 v Tun-chuangu a dnes uložená v Britském muzeu (<http://blpc.bl.uk/onlinegallery/highlights/our/diamond.html>). Dlouho byla považována za nejstarší tištěnou knihu na světě, dnes však známe ještě starší památky

Li Ta vtrhl do školy a šíří zde děs. Ilustrace z populárního románu Příběhy od jezerního břehu. Komerční tisk, 17. století. Tento typ publikací nevyniká přílišnou kvalitou tisku, řada ilustrací je nezřetelná, či tištěná z poškozené desky. (Lu Sünova knihovna, Orientální ústav Akademie věd v Praze)



Co se obsahu a smyslu novoročních obrázků týče, lze jejich kořeny hledat v dobách dávno před objevem knihtisku – a to v oblasti nábožensko magické malby. Jsou odvozeny od mytologických představ a s nimi souvisejících zvyků, které daleko předcházely ustavení tohoto žánru jakožto svébytné umělecké formy. Již ve starověku se na dveře domů malovaly podoby bratří Šen-šua a Jü-leje, ochránců dveří, nebo schematická podoba tygra (požírače démonů) na ochranu před zlými duchy. Od dynastie Západních Chanů je v pramenech doložen zvyk zpodobňovat o novém roce postavy tzv. dveřních božstev či strážců (*men-šen*), jejichž uctívání je patrně ještě mnohem staršího data. Dveřní strážci jsou zmiňováni také ve starověké Knize obřadů, která zachycuje nejstarší zvyky a ceremonie. Chanský filozof Wang Čchung cituje z Knihy hor a moří, že na jakémsi ostrově v oceánu žijí prý pod obrovskou broskvoni dvě božstva, Šen-tchu a Jü-lej, která jsou pány všech duchů: zlé duchy chytají, svazují rákosovými provazy a předhazují k sežrání tygrovi. Legendární Žlutý císař prý proto nechal zobrazovat obě božstva na bránu svého paláce jakožto ochranu proti zlým duchům. Za dynastie Chan se potom rozšířil zvyk zavěšovat o novém roce na dveře figury obou božstev vyřezané z broskvoňového dřeva nebo alespoň na destičky z broskvoňového dřeva malovat jejich podobizny či psát jejich jména (o broskvoni se věřilo, že má magické účinky). Za dynastie Tchang, zřejmě pod vlivem buddhistických ochranných božstev, začaly být zobrazováni dveřní strážci jako dva generálové v dobové zbroji. Za archetypy takovýchto dveřních strážců můžeme však považovat již reliéfy na dveřích některých chanských hrobek.

S rozšířením tisku z dřevěných desek a rozvojem městské kultury za dynastie Sung se novoroční obrázky zformovaly jako samostatný žánr uměleckého řemesla, rychle se šířící na komerčním základě mezi městským obyvatelstvem. Vedle dveřních strážců se na nich objevuje nový výrazný mytologický námět, postava vymítače démonů Čung Kchueje. Tato postava se prý ve snu zjevila tchangskému císaři Sün-cungovi v podobě velikého nevzhled-



Jeden ze dvou ochránců dveří (*men-šen*). Barevný dřevořez, tisk na papírů, 130×75 cm. Jang-liou-čching u Tiencinu, počátek 20. století.



Lidový dřevorez, tzv. „papírový koník“, určený k obřadnímu spálení o jarních svátcích Čistoty a jasu (čchin-ming), zasvěcených mrtvým. Zobrazuje mnicha, který se chystá rozbít bránu pekla a vypustit trpící duše na svobodu. Provincie Chu-nan, 20. století, 19×18 cm. (*Min-tien čchien-č' mu-pan-chua*, obr. 57)

53) Netopýr je na novoročních obrázcích symbolem štěstí také na základě homofonie – čínsky se netopýr řekne *fu*, stejně jako štěstí. O principech, na nichž se zakládá blahopřejná symbolika viz článek Martina Hály v tomto sborníku.

ného běsa pronásledujícího malého démona, který se snažil ukrást císařovu nefritovou flétnu a váček s parfémů jeho milostnice Jang Kuej-fej. Na císařovu otázku odpověděl běs, že se jmenuje Čung Kchuej. Neúspěch při vojenských státních zkouškách ho prý dohnal k sebevraždě a po smrti se zařekl, že zbaví svět všech démonů. Druhého dne přikázal císař dvornímu malíři Wu Tao-c'ovi (8. století), aby Čung Kchueje podle jeho popisu namaloval, a obraz pak zavěsil ve své ložnici. Wu Tao-c' se tak stal patronem výrobců novoročních obrázků, které byly také někdy jeho jménem signovány.

Původ legend spočívá snad v homofonním výrazu *čung-kchuej*, kterým se označovala hůl z broskvoňového dřeva, používaná ve starověku k vymítání démonů. Od dynastie Sung se stal Čung Kchuej velmi oblíbenou postavou novoročních obrázků a někdy vystupuje ve zdvojené podobě i jako dveřní strážce, obvykle na zadních dveřích obydlí. Často bývá doprovázen netopýrem, který mu pomáhá vyhledat demony skrývající se v temnotách. V taoistické mytologii je Čung Kchuej sám považován za převtělení černého netopýra, který se zrodil spolu s bílým netopýrem při dělení prvotního chaosu.⁵³ Obliba Čung Kchueje jakožto vymítače démonů se udržela podnes, později ale začal být spojován spíše než s novým rokem se svátkem dračích člunů (pátý den pátého měsíce lunárního kalendáře).

Mytologická tematika novoročních obrázků se ovšem za dynastie Sung zřejmě již neomezovala jen na typické postavy dveřních strážců a Čung Kchueje, ale zahrnovala mnohem širší škálu mytologických námětů, které nesouvisely bezprostředně jen s oslavami nového roku. Svědčí o tom například jihosungský novoroční obrázek objevený v roce 1973 v Si-anu a datovaný do počátku 13. století. Je na něm vyobrazený námět „Tung Fang-šuo krade broskev“, oblíbený i později. Výjev odkazuje na legendární příběh z doby dynastie Chan a vyjadřuje přání dlouhověkosti vhodné pro každou roční dobu. Obrázek je signován Wu Tao-c', ve skutečnosti jde ale o dílo lidového umělce.

Rozvoj mytologických a religiózních novoročních obrázků za dynastie Sung navazoval na dřívější formu „papírových koníků“ (*č'-ma*), což byly jednoduché obrázky božstev provedené technikou dřevorezu, pálené o svátcích (zvláště o svátku Čistoty a jasu) při modlitbách v chrámech a kláštrech.

Tato forma zase navazovala na tchangský buddhistický dřevorez. Ten tiskli zpravidla ještě věřící samotní, obrázky *č'-ma* z dynastie Sung již ale byly určeny pro trh. Od dynastie Ming začali být za dveřní strážce, nyní již pravidelně zobrazované v generálské zbroji, považováni generálové Čchin Šu-pao a Jü-čch' Ťing-te. Jsou to historické postavy z období vlády druhého tchangského císaře Tchaj-cunga, jehož prý ochraňovali před zlými duchy v době, kdy vážně onemocněl po návratu z vojenského tažení do Koreje. Jeho dveřní strážci jsou poprvé zmiňováni v knize „Encyklopedie božstev všech tří

náboženství“ za mongolské dynastie Jüan. Jü-čch' Ťing-te je zde uveden pod jménem Chu Ťing-te („barbarký Ťing-te“), které naznačuje jeho nečínský původ. Legenda o těchto božstvech je zachycena i ve slavném Wu Čchengenově románu Putování na západ (česky jako Opičí král). Generálové Čchin a Jü-čch' vytlačili jako dveřní strážci postupně zcela starší ochranná božstva Šen-tchua a Jü-leje, i když se jména obou božstev uchovala na novoročních obrázcích až do konce císařství v r. 1911. Na místní úrovni byly za dveřní strážce považovány ještě další postavy uctívané v regionálních kultech, například generálové Jüe Fej z dynastie Jižních Sungů a Wen Tiao z dynastie Ťin (v okolí Su-čou a Chang-čou, kde je dosud živý kult Jüe Feje), generál Čao Jün z dynastie Čou (v Che-nanu) či dokonce románová hrdinka Mu Kuej-jing z dynastie Sung (v S'-čchuanu).

Přeměna dveřních strážců z tajemných božských bytostí ve víceméně konkrétní historické (a románové) postavy odrážela i změnu jejich funkce. V podmínkách vysoce organizované byrokratické společnosti nebyli již dveřní strážci předmětem uctívání, ale utilitárním prostředkem magické ochrany, na sklonku císařství pak často již jen pouhou dekorací. Úpadek magické funkce a nástup funkce dekorativní dokládá skutečnost, že za dynastie Čching začali být dveřní strážci nahrazováni na „dveřních obrázcích“ postavami symbolizujícími blahobyt (Nebeský úředník aj.), obrazy krasavic a dětí či prostě jen dekorativními obrazy květin s blahopřejnou symbolikou. Nicméně v širokých vrstvách obyvatelstva je představa dveřních strážců živá až do dnešních dnů a neúspěchem skončily i některé pokusy skoncovat s touto „pověrou“ úřední cestou (například zákaz z roku 1959).

Snad ještě významnější než dveřní strážci je postava Boha ohniště (Cao-ťün, Cao wang-jie, též S'-ming č' šen, „Správce osudu“), která zaujímá v lidovém panteonu ústřední místo. Na rozdíl od jiných božstev, která byla v podstatě mimo sféru každodenního života prostého Číňana, prováděl Pán ohniště neustálou kontrolu nad veškerými činy všech členů rodiny, kterou spravoval. Oběť se mu kromě nového roku přinášela ještě každého 1. a 15. dne v měsíci a kuchaři mu navíc obětovali také 3. dne 8. měsíce, který byl považován za jeho narozeniny. Představa božstva domácího krbu je opět velmi starého data. Původně byl snad směřován s bohem ohně Ču-žungem, ve starověkém taoistickém spise Chuaj-nan-c' je dokonce ztotožňován se samotným Žlutým císařem. Od Chanů začal být považován za duchovního pána rodiny a jejího prostředníka v komunikaci s Nebesy. Poprvé se o této jeho funkci hovoří v knize „Mistra prostoty“ (*Pao-pchu-c'*) z dynastie Východních Ťin (317–420), kde se uvádí, že hlásí na Nebesích dobré a zlé skutky rodiny. Na této představě je založen jeden z klíčových obřadů spojených s Novým rokem, a sice vyprovázení Pána krbu. Vždy 23. dne posledního měsíce lunárního roku (v jižní Číně je to o den později) je starý obrázek



Vymítač ďáblů Čung Kchuej. Dřevořez kolorovaný anilínovými barvami. Přelom 19. a 20. století. Petrohrad, Ermitáž, ze sbírky V. Alexejeva (Kitajskaja narodnaja kartina, obr. 38).

Pána ohniště sejmut a spálen, aby mohl odletět na Nebesa a tam podat zprávu. Před tím se mu často pomazávají ústa medem, cukrem či alkoholem, dříve i opiem, v naději, že bude vést na Nebesích jen samé sladké řeči, nebo že pod vlivem alkoholu a opia na všechno zlé zapomene. O týden později, v předvečer Nového roku, se Pán ohniště vrací zpět do domu a jeho návrat symbolizuje vylepení nového obrázku.

K postavě Pána ohniště se váže řada legend. Podle nejrozšířenější z nich se jmenuje Čang Šeng. Prostopášnost jeho vedlejší manželky ho přivedla na mizinu, až se ze samého studu před svou první ženou schoval do pece, kde uhořel. Na novoročních obrázcích bývá Pán ohniště zobrazován jako starší muž s přísným výrazem. Zobrazován bývá jak sám, tak s jednou nebo oběma manželkami. Vedle něj stojí dva sluhové a dva pobočníci, před sebou má dvě nádobky, do kterých ukládá záznamy o dobrých a zlých skutcích rodiny.

Obdobný význam, jaký má pro rodinu Pán ohniště, má pro celou vesnici Pán půdy (Tchu-ti). Je odvozen od přírodního božstva země Še, jeho povinnosti jsou ale spíše sociálního rázu. Je nejen duchovním správcem vesnice, ale i první instancí posmrtného soudu, neboť má přehled o zásluhách a proviněních všech obyvatel vesnice.

V období rozvoje měst za dynastie Sung se ustavilo další božstvo. Bůh hradeb a příkopů (Čcheng-chuang). Tomu příslušela ochrana měst i všech jeho obyvatel a v podstatě odpovídal Tchu-timu na úrovni vyšší správní jednotky. Za Čcheng-chuanga (a podobně i za Tchu-tiho) se často považoval nějaký zesnulý zasloužilý rodák, který mohl být v případě nesplnění povinností odvolán a nahrazen někým jiným, docela jako úředník, jenž se neosvědčil. V době zvýšených snah o centralizaci státní moci za dynastie Ming skutečně došlo k pokusům využít autority Čcheng-chuanga a Tchu-tiho k posílení systému byrokratické správy. Mingský císař zakladatel Chung-wu vytvořil z obou božstev jakési duchovní protějšky místních úředníků, kteří také chodili při nástupu do funkce do jejich chrámů na vstupní audienci. Z dobových pramenů se ale zdá, že spíše než k růstu autority místního úřednictva vedly tyto snahy k poklesu prestiže obou božstev, hlavně Čchen-chuanga.

Dalším velmi častým námětem novoročních obrázků je Bůh bohatství a jeho „suíta“, tedy skupina božstev, jejichž úkolem je zajišťovat blahobyť. Bůh bohatství se objevuje ve dvou podobách, civilní a vojenské. Za civilního Boha bohatství bývá považován Pi Kan, příbuzný posledního panovníka dynastie Šang - Čou Sina. Pi Kan často Čou Sina káral, až mu dal tyran známý svou krutostí vyrvat srdce. Bůh bohatství tedy nemá srdce, a proto prý bohatým, kteří ho nepotřebují, stále přidává, kdežto prosby chudých vždy oslyší. Jako vojenský Bůh bohatství vystupuje nejčastěji Kuan-ti, slavný generál státu Šu z období Tří říší Kuan Jü. Z tohoto dlouho relativně obskurního božstva se na přelomu dynastie Ming a Čching vyvinula jedna z

čelných postav lidového panteonu. Byly mu přičítány zázračné schopnosti nejrůznějšího druhu, od vymítání démonů až po přivolávání bohatství. Na jihu bývá za vojenského Boha bohatství považován Čao Kung-ming (přezdívaný Süan-tchan), válečník, který ve starověku pomáhal krutému Čou Sino-vi proti tlaku vojsk budoucí dynastie Čou. Jako Bůh bohatství vystupuje snad proto, že bývá ahistoricky považován za příslušníka národnosti Chuej, která je ve folklóru často spojována s bohatstvím a poklady. Jeho pomocník mívá někdy nečínský účes a při úlitbách se mu neobětuje vepřové maso, jak odpovídá zvykům Chuejů, kteří jsou muslimy. Obvykle bývá zpodobňován sedící na černém tygru se železnou tyčí v ruce. Oběť Bohu bohatství se přináší na Nový rok (někde až 4. dne 1. měsíce) a stejně jako v případě Pána ohniště se jeho obraz při této oběti každoročně vyměňuje.

Roli Boha bohatství někdy přebírá Nebeský úředník. Je to jeden z trojice úředníků, což byla původně přírodní božstva symbolizující nebe, zemi a vodu. Podle taoistické legendy, zpopularizované za dynastie Ming ve zpracování pro divadlo, naděluje Nebeský úředník štěstí, a sice 15. dne 1. měsíce. Z toho důvodu začal být nebeský úředník ztotožňován s Bohem štěstí z Tro-

Bohové bohatství. Na levé straně v černém „brnění“ stojí vojenský bůh bohatství doprovázený chlapcem se skořicovou ratolestí a tygrem. Vedle něj jsou na sebe navršené obrovské slitky stříbra. Napravo v červeném rouše stojí civilní bůh bohatství, v ruce třímá velkou minci. Sbíрка V. Alexejeva, Ermitáž. (RUDOVA et al., obr. č. 65)



Tři hvězdná božstva. Jednoduchý dřevořez určený k obřadnímu spálení. Taiwan, 90. léta 20. století.





Bůžkové Che a Che, ochránci rodinného souladu. V rukou drží své atributy – lotos (*che*) a ozdobnou krabičku (*che*). Dřevořez, černobílý tisk, rituální obrázek určený ke spálení, tzv. paj-fen. Čína, počátek 20. století.



jice hvězd, v níž jsou mu partnery Bůh dlouhého věku a Bůh úředního postupu. Tato trojice vystupuje na novoročních obrázcích často pohromadě, samostatně se vedle Boha štěstí alias Nebeského úředníka objevuje Bůh dlouhého věku, obvykle pod jménem Stařec z jižního pólu či Hvězdný pán osudu. Bůh bohatství bývá doprovázen nejčastěji Nesmrtelným úředníkem výhodného obchodu a Sluhou přivolávajícím bohatství. Na některých obrázcích se vedle něj objevují ještě Liou Chaj a Dva nesmrtelní Che a Che. Liou Chaj, snad historická postava z Pěti dynastií, nese šňůru peněz, na niž vábí třínohou žábu, na které může také stát či sedět. Nesmrtelnými Che a Che jmenoval roku 1734 císař Jung-čeng dvojici čchanových básníků Chan-šana a Š'-teho. Jeden drží lotos (čínsky *che*), druhý krabičku (rovněž *che*), čímž jsou naznačena jejich jména, která původně příslušela jedinému božstvu a dohromady znamenají „pokojné soužití“, „soulad“.

Výraznou skupinou božstev vystupujících na novoročních obrázcích jsou vymítači démonů. V této funkci mohou vystupovat některé postavy již jmenované (Čung Kchuej, Kuan Jü, Čao Kung-ming), dalšími oblíbenými vymítači jsou Čang Tchien-š', Lü Tung-pin a Čang Jüan-siao. Čang Tchien-š' neboli nebeský učitel Čang je původně historická postava, Čang Ling, zakladatel taoistické sekty Pěti měřic rýže. Lü Tung-pin (přezdívaný Čchun-jang) je jeden ze skupiny Osmi nesmrtelných. Ti se objevují na novoročních obrázcích také všichni pohromadě, často komponováni do podoby znaku „*šou*“ (dlouhý věk) či „*fu*“ (štěstí), nesou pak význam „Osm nesmrtelných přeje dlouhý věk, respektive štěstí“.

Lü Tung-pin je v taoismu považován za převtělení bílého netopýra z období dělení chaosu a tedy za jakýsi protějšek Čung Kchueje. Čang Jüan-siao, obvykle zvaný Nesmrtelný Čang (Čang *sien*), je ochránce dětí. Obvykle stojí v kruhu pěti chlapců a střílí z luku na nebeského psa, škůdce dětí. Nesmrtelný Čang

Červený znak štěstí (*fu*) vyplněný postavami nesmrtelných. Doplněno medailónkem s rozkvetlou větví slivoně mej-chua a bambusu – symbolů vytrvalosti a dlouhého věku. Barevný dřevořez, výplň paravánu, Šanghaj, konec 19. století.

byl původně zřejmě jen místním božstvem uctívaným v S'-čchuanu. Do ostatní Číny se prý rozšířil, když si v 10. stol. vzala manželka posledního vládce státu Šu portrét svého muže s lukem ke dvoru nové dynastie Sung. U sungského dvora totiž vydávala tento portrét za obraz nesmrtelného Čanga. Nesmrtelný Čang může vystupovat i jako dárce mužských potomků. V této funkci se velmi často objevuje Matička nadělující syny, což je vlastně taoistická obdoba bódhisattvy Kuan-jin, která je sama též častým námětem novoročních obrázků.

Při vymítání zlých duchů je pamatováno i na hospodářské zvířectvo. To ochraňuje Bůvolí a Koňský král, prvý ztotožňovaný obvykle s Konfuciovým žákem Žan Po-niouem, druhý zobrazovaný se čtyřma rukama a třema očima. Obrázky s jejich podobou byly vylepovány na vrata chlévů.

Velmi obvyklé jsou rovněž novoroční obrázky s jakýmsi výběrovým panteonem. Zpravidla bývají rozděleny do tří sfér: nebesa, svět a podsvětí. Vedle sebe na nich vystupují božstva všech „tří učení“, tedy konfucianismu, taoismu a buddhismu (obr. 11) a ztělesňují tak ideál san tiao che i (tři učení spojena v jedno). Nejčastěji se na takových malých panteonech objevují Buddha Šákjamuni, nejvyšší taoistická trojice Tři čistoty (San Čching), Nefritový císař (Jü-chuang, někdy počítaný do trojice San Čching, jindy považovaný za nejvyšší božstvo), Kuan-ti, zachránce z pekel Ksitigharbha (Ti-cang-wang) a další.

V Pekingu a dalších místech se kdysi hojně prodávalo tzv. „sto kusů“ (*paj fen*). Jedná se o několik desítek velmi jednoduchých obrázků s podobiznami různých božstev s naznačeným kolorováním obvykle jen v jedné barvě. Tyto obrázky byly velmi levné a tisklo se jich obrovské množství.

Tímto stručným přehledem se samozřejmě mytologická tematika novoročních obrázků zdaleka nevyčerpává. Vedle uvedených námětů, které je možno považovat za typické, se objevuje bezpočet dalších, jejichž úplný výčet by musel zahrnout prakticky veškerou čínskou mytologii ve všech jejích podobách.

Světská tematika

S rozvojem a zdokonalením tiskařské techniky, zejména pak koncem 17. století a během století 18., se tematika novoročních obrázků postupně rozšiřovala na všechny oblasti života. K ochranným božstvům a blahopřejným symbolům přibýly čistě dekorativní obrázky: motivy z každodenního života, žánrové scénky, podoby hrdinů a krasavic, ilustrace k příběhům, jež přednášeli vypravěči na tržištích. V 18. a především v 19. století se začíná prosazovat tematika divadla – tehdy nejrozšířenější zábavy všech společenských vrstev. Divadelní náměty, populární scény, oblíbené postavy z jednotlivých



Bódhisattva Kuan-jin jako Matička nadělující syny. Dynastie Čching, 49×38 cm (19. století). (RUDOVA et al., obr. 10)



„Druhá návštěva v doškové chatrči“. Známa scéna z divadelní hry na námět Příběhů Tří říší. Liou Pej (161–223), zakladatel říše Pozdní Chan (na obrázku uprostřed v červeném plášti), se dlouho marně snažil získat do svých služeb geniálního стратега Ču-ke Lianga. Celkem třikrát musel navštívit jeho venkovské obydlí, než se mu podařilo jej přesvědčit. Při druhé návštěvě, která je zachycena na tomto obrázku, spatřil pána domu z dálky, jak přijíždí na oslu z hor, kde obdivoval rozkvetlé slivoně (scéna vlevo v pozadí). Barevný dřevorez doplněný kolorováním, 60,5×105 cm. Jang-liou-čching, přelom 19. a 20. století.

Čeng Tchien-chuej žádá o léky. Divadelní výstup komponovaný s rekvizitami jako na jevišti. Silně kolorovaný barevný dřevorez, 60×105 cm. Pravděpodobně Jang-liou-čching, přelom 19. a 20. století.

her zaujímají v produkci novoročních obrázků v 19. století stále větší místo. I zde je patrný vývoj. Zpočátku je námětem figura – ne konkrétní podoba určitého herce, ale stylizovaná divadelní postava v bohatém kostýmu a výrazně stylizovaném postoji, či skupina všech nebo aspoň hlavních postav z určité divadelní hry. Postavy často doprovázejí jejich jména a obrázek nese nápis, který odkazuje na divadelní hru, či ještě spíše konkrétní scénu, kterou zachycuje. Výjimečně je na jednom listě zachyceno několik scén.



Krásky s chlapcem u akvária. Blahopřejný obrázek určený pro výzdobu v interiéru. Scéna se zřetelnou blahopřejnou symbolikou s významem „*T'in jü man tchang* – Zlata a nefritu plná síň“ (dítě, zlaté rybky, rostliny a další předměty v pozadí) je koncipována jako výjev vsazený do reálného interiéru. Jemné linie a odstíněná barevnost jsou charakteristické pro dílny Jang-liou-čching. Přelom 19. a 20. stol.



Zpočátku na obrázcích dominovaly figury. V průběhu 19. století se postupně rozšiřuje zpodobení prostředí, v němž se děj odehrává, o základní kulisy (těch je na jevišti divadla jen velmi málo) a o samo jeviště otevřené ze tří stran divákům, jak je názorně vidět na některých novoročních obrázcích.

Dalším krokem bylo umísťování divadelních výstupů do reálného prostředí, lesa, městských ulic, interiérů. Při tomto způsobu zobrazení se zmenšuje velikost lidských postav a pozornost je usměřňována od figury k celému pozadí. Kompozicí i celkovým pojetím scenérie tyto tisky zjevně čerpají z krajinářských obrazů tušového malířství.

Statečné ženy z rodiny Jang se vydávají do boje. Obrázek na námět populární divadelní hry. Dílny Tchao-chua-wu, druhá polovina 19. století. Sbírkou dřevorezů z 90. let 19. století shromáždil rakouský konzul v Šanghaji, pan A. Römer a věnoval ji Josefě Náprstkové. O původním vlastnictví obrázku svědčí také razítko u dolního okraje.



Po výtvarné stránce, v kompozici obrazu, pojetí kresby obličejů a stylizaci oděvů, tvůrci novoročních obrázků hojně čerpali ze starší tradice slavných malířů. Nalezneme zde například vzdálené ozvuky díla známého tchangského figuralisty Wu Tao-c'a (9. století). Pokud je nám známo, do konce 16. století vládla v čínském dřevořezu pouze černá linka střídající se s bílými plochami. První barevné dřevořezy se objevují až ve druhé polovině 16. století za éry Ťia-čching (1522–1566) a plně se rozvíjejí až ve století sedmnáctém. V tomto období mají novoroční obrázky až šest barev, avšak jednoduchých, netónovaných. V 18. století – zlaté době novoročních obrázků – se barevná škála rozšířila o možnost tónování odstínů základních barev, a to zejména u černé barvy, kdy se pomocí různé hustoty černě dosahovalo dojmu barevného efektu a sama čern často působila dojmem tušových obrazů.

Tisklo se z několika dřevěných desek – zvláště černé obrysové linie, pak jednotlivé barvy, a to každá ze samostatné desky. Po vytištění se dodatečně doplňovaly některé tahy obrysových linií štětcem a tuší a případně se ještě ručně nanášel bronzový či perleťový prach. Jindy byly obrázky i dodatečně kolorovány, čímž se dosahovalo větší barevné jemnosti a odstíněnosti. Během 2. poloviny 19. století byly domácí barvy postupně nahrazeny syntetickými barvami dováženými, které byly levnější, a naprosto převládly, když tisk z dřevěných desek byl nahrazen litografií.

Na severu Číny byl hlavním střediskem výroby novoročních obrázků Jang-liou-čching nedaleko přístavu Tiencin. Zde dílny vznikaly již koncem 16. století. V 17. století zde byly známy dvě význačné dílny, v polovině 19. století bylo již zdejších dílen dvanáct, z nichž každá měla přes deset tiskařských lisů s roční produkcí jedné dílny kolem jednoho miliónu listů. Styl novoročních obrázků z Jang-liou-čching byl ovlivněn malířskou tradicí období Sungů a Jüanů (10.–14. století) a právě v této škole se krajina uplatnila nejen jako pozadí figurálních výjevů, ale i jako samostatný námět.

Na jihu Číny bylo hlavní centrum produkce novoročních obrázků v 18. a 19. století v Tchao-chua-wu v blízkosti města Su-čou, kde pracovalo přes deset dílen zaměstnávajících mnoho malířů a mistrů dřevořezu. Tyto dílny udržovaly tradici 18. století a soustřeďovaly se především na podání figury. Po rozšíření mědirytin ve 2. polovině 19. století se orientovaly hlavně na tuto novou technologii.

Koncem 19. století nastává postupně v produkci novoročních obrázků stagnace, která pokračuje i ve století dvacátém. Byla způsobena mnoha okolnostmi – mimo jiné i hospodářským úpadkem jižních měst za nepřetržitých válek, ale také pronikáním západních technologií, které záhy vytlačily z trhu výrobky tradičních řemesel. Zpočátku nové technologie zasáhly knižní tisk. V polovině 19. století se do Číny dostává a rychle se šíří litografie, která záhy nahrazuje tisk z dřevěných desek. Později se uplatní také mědirytina. Souhra

potřeb nové technologie schopné masovější produkce, módy a obchodních zájmů pak vedla k tomu, že se mědirytina začala uplatňovat i na novoročních obrázcích. Na těchto obrázcích se objevila také nová barevnost a pronikla sem i nová tematika – cizí lodě, vlajky, vojska apod.

Tradiční produkce časem ztratila zákazníky ve městech a začala je hledat na vesnici, kde se toto řemeslo uchovalo až po naše dny. Lidové novoroční obrázky se na konci 20. století stávají zdrojem inspirace i pro moderní umění.

Novoroční obrázky byly tradičně považovány za „spotřební“ umění. Nejsou zhotoveny z příliš trvanlivého materiálu a víceméně se předpokládalo, že nejpozději za rok se vymění za nové. Proto jsou jejich sbírky dnes tak vzácné. Náprstkovo muzeum vlastní zajímavou sbírku novoročních obrázků s převážně divadelní tematikou. Byly zakoupeny v Šanghaji a roku 1901 je muzeu věnoval A. Römer.

POZOR! OBRÁZKY K PAPÍTOVÝM DRAKŮM.



Cikáda. Drak s měkkými křídly.
Zhotovil Chan Fu-ling, Wej-fang,
Čína, 2. polovina 20. století.



Pouštění draků v Číně.
Ilustrace z časopisu Světozor,
19.12. 1879



Drak ve tvaru legendárního
vymítače ďáblů – Čung Kchueje.
20. století.



Vlaštovka-svatební pár.
Délka 75 cm.

BLAHOPŘEJNÁ SYMBOLIKA *tí-siang*

Martin Hála

Blahopřejná symbolika *tí-siang*, na první pohled snad trochu obskurní a donedávna rozhodně opomíjené téma, je v čínské kultuře posledních několika staletí prakticky všudypřítomný fenomén. Prostupuje všechny žánry čínského populárního a do jisté míry i vysokého umění a projevuje se také v nejrozličnějších sférách každodenního života: od lidových zvyků a obyčejů až po ustálená rčení a pořekadla. Symbolika *tí-siang* je jedním ze zásadních projevů čínské populární kultury a bez jejího studia nám zůstává skryta celá jedna rovina čínského pohledu na svět.

Edouard Chavannes, jeden z prvních Evropanů, který se blahopřejné symbolice systematicky věnoval, v ní shledal „hluboký výraz čínské povahy“. Napsal: „Věřím, že z ní slyším stoupat milióny a milióny hlasů opakujících donekonečna pojetí lidského osudu, jak ho formovala celá jedna lidská rasa.“ Můžeme bez nadsázky říci, že blahopřejná symbolika, její rétorika a výtvarná obraznost do značné míry definuje celou tradiční čínskou populární kulturu a odráží každodenní naděje a ambice masy čínského obyvatelstva.

Symbolika *tí-siang* se v čínské kultuře a umění projevuje především ve formě jakýchsi výtvarných hříček či grafických rébusů: blahopřejný význam celého motivu je obvykle naznačen zobrazením předmětů a postav, jež jsou pouze metaforickými či homofonickými odkazy na příslušnou frázi z obecně známé zásobnice blahopřejných úsloví. Někdy tyto vizuální šarády doprovází nápis vyjadřující skutečný význam rébusu; jindy jsme odkázáni na vlastní důvtip a zkušenost.

Tento způsob nepřímého vyjádření blahopřejných poselství došel za pozdního císařského období, jak bývá označována doba panování dynastií Ming a Čching, všeobecné oblíbenosti. Zejména na předmětech, jež měly sloužit jako dar – nezbytné součásti společenského styku v tradiční Číně – byla takovému obrazně vyjádřenému blahopřání zpravidla dávána přednost před přímočarou gratulací. Motivy *tí-siang* byly ovšem stejně oblíbené i na předmětech denní potřeby, v architektuře a ve výzdobě interiérů, na ošacení, apod., a tvořily tak jakýsi univerzální repertoár námětů pro dekor na výrobcích uměleckých řemesel, ale často i námětů pro díla elitních žánrů vysokého umění, včetně literátské malby.

Grafické rébusy *tí-siang* jsou jedním ze základních typů výtvarných motivů na výrobcích uměleckých řemesel z období pozdního císařství. Jejich studiu tedy přísluší patřičná pozornost i z čistě praktického hlediska jako nutné-



Brokát (*t'ien*) se vzorem jeřábů, broskví a hlavic žezla *žu-i*, vesměs motivy vyjadřujícími přání dlouhého věku, které jsou soustředěné kolem znaku čínského písma *šou* (dlouhý věk). V pozadí jsou dále znaky deset tisíc spojované čarami (tzv. *lien wan*), jenž zde implikuje přání nepřetržitého dlouhého věku. Dynastie Čching (polovina 17. století). (ŠEN Cchung-wen, s. 524)

mu předpokladu odborné muzejní a sběratelské práce. Tento aspekt nebývá bohužel zatím vždy v západní výstavní praxi ani v příslušné umělecko-vědní literatuře náležitě doceněn. Systematickým popisem motivů *t'i-siang* se jako první začal zabývat japonský badatel Nozaki Seikin, jenž během svého dlouhého pobytu v Číně v prvních desetiletích 20. století shromáždil bohatou dokumentaci, a roku 1928 vydal v japonské koncesi v Tiencinu dodnes nepřekonanou práci „Vysvětlení námětů blahopřejných motivů“, dostupnou nyní v několika nových edicích v čínském překladu. Téměř současně s ním se motivům *t'i-siang* věnoval také Edouard Chavannes, a do jisté míry též V. M. Aleksejev, který je studoval v souvislosti se sběrem novoročních obrázků. V novější době publikoval několik významných prací o motivech *t'i-siang* v „miniaturních“ žánrech čínského umění Schuyler Cammann.

Zvýšený zájem o motivy *t'i-siang* je v poslední době patrný v Číně a na Taiwanu, kde vyšla celá řada více či méně seriózních publikací. Nedoceníitelným (a jak se zdá také nevyčerpatelným) zdrojem informací jsou především práce prof. Wang Šu-cchuna z Tiencinu. Při studiu tohoto tématu jsem měl možnost těžit z erudice prof. Po Sung-niena z pekingské Ústřední akademie krásných umění.

Ve svém příspěvku se věnuji obecnějšímu tématu blahopřejné symboliky v čínském umění a myšlení. Z tohoto širšího pohledu představují motivy *t'i-siang* jen jednu – nejzazší – vývojovou fázi kulturního projevu, který předtím prošel nejrůznějšími proměnami. Symbolika *t'i-siang* je komplexní systém, jakýsi více méně ucelený meta-jazyk s propracovanými a relativně

Výtvarný motiv dvou tomelů (*š'š'*) a žezla *žu-i* působí dekorativně, především však pomocí obrázkového rébusu znázorňuje blahopřejnou frázi „š' š' žu-i“ (Nechť je vše podle vašeho přání)



ustálenými výrazovými prostředky. Jeho jedinečnost spočívá mimo jiné v tom, že se jeho jednotlivé sémantické jednotky – předměty s homofonickým či metaforickým odkazem – skládají ve strukturované celky odkazující již nikoli jen k jednotlivým pojmům a představám, ale k celým frázím. Právě tato „gramatika“ často uniká studiím o čínské symbolice, jež se obvykle zabývají pouze jednotlivými symboly bez přihlídnutí k jejich sémantické funkci v rámci vyšších celků. Je to dozajista způsobeno i tím, jak je takové skládání symbolických významů v celosvětovém srovnání ojedinělé.

Tato jedinečnost a míra propracovanosti celého systému přirozeně nastoluje otázku po jeho původu a genezi. Takový ucelený systém nevznikne jen tak ze dne na den. Ve snaze zodpovědět tuto otázku jsem vycházel z teze, že motivy *tí-siang* vývojově navazují na tři základní inspirační zdroje: 1) Příznivá znamení *žuej*, sledovaná v rámci tzv. Korelativní kosmologie, propagované stoupenci apokryfního konfucianismu za dynastie Chan; 2) Blahopřejné nápisy na čchinských, chanských a pozdějších dlaždicích *wa-tang*, bronzových zrcadlech, textiliích apod.; 3) Nové eschatologické proudy působící v čínském myšlení od dynastie Chan, zejména kult Královny matky západu, a částečně též buddhismus a náboženský taoismus.

Stopy těchto tří inspiračních zdrojů se podle mého názoru zřetelně odrážejí ve struktuře motivů *tí-siang*, jak o tom bude řeč dále. Podrobnější výklad o genezi blahopřejné symboliky ponechávám na tomto místě stranou. V tomto textu se zabývám charakteristikou a strukturou motivů *tí-siang*, jakož i jejich dalším vývojem po zformování tohoto typu symboliky za dynastie Sung. Závěrem přikládám pro větší názornost stručný popis a rozbor několika nejběžnějších motivů.

Základní charakteristika motivů *tí-siang*

O blahopřejných symbolech a nápisech můžeme jako o výtvarných motivech *tí-siang* (*tí-siang tchu-an*) mluvit zhruba od dynastie Sung. Termín samotný je mnohem pozdějšího data, zavedl ho vlastně až japonský badatel Nozaki Seiko ve 20. letech 20. století. Jím takto poprvé definovaný jev je ovšem v blahopřejné symbolice přítomný právě od dynastie Sung. Co vlastně odlišuje motivy *tí-siang* od blahopřejné symboliky předchozích dob?

Motivy *tí-siang* jsou projevem sekularizované městské kultury, charakterizované uměleckou výrobou pro trh. Je pro ně příznačná absence hlubších ideologických obsahů – snad s výjimkou lidového umění, kde se projevují některé archetypální představy a koncepce založené na dualitě principů *jin* a *jang*. I ty z námětů *tí-siang*, jež jsou převzaty z dřívější, ideologicky motivované symboliky (mytologická zvířata jako drak a fénix), mají napříště profánní charakter – jejich jediným posláním je tlumočit blahopřejné poselství,

nejsou předmětem uctívání ani kosmologických spekulací a nepřisluší jim žádná transcendentní funkce.

Pro motivy *tí-siang* je dále příznačné splynutí původně mytologicko-ideologických symbolů (jako jsou bájná zvířata, figurující v nejstarších pravděpodobně totemických představách, mytologii, a posléze v „příznivých znameních“ *žuej*), s nejrůznějšími dalšími typy symbolické obraznosti – s metaforickými odkazy, založenými obvykle na principu analogie (bohatý květ pivoňky pro bohatství a vznešenost, plody s mnoha semínky pro četné potomstvo apod.) a s homofonními narážkami, v nichž zobrazovaný předmět odkazuje na slovo se stejnou výslovností s jiným (blahopřejným) významem, aniž by mezi nimi nutně byla přímá významová souvislost.⁵⁴

Dalším výrazným rysem symboliky *tí-siang* je propojení zobrazovaných motivů a krátkých idiomatických frází (*tí-siang jü, tí-siang chua*). Prakticky všem výtvarným motivům odpovídá příslušná fráze a skoro všechny blahopřejné fráze mají také své obrazové vyjádření, i když korespondence mezi frázemi a výtvarnými motivy není absolutně jedna ku jedné. Fráze a obrazy mohou vystupovat společně i zvlášť, jedné frázi může příslušet několik motivů a naopak, několik různých motivů může vyjadřovat stejnou frázi.

Typický motiv *tí-siang* se tak skládá z krátké, obvykle čtyřslabičné blahopřejné fráze, a její vizuální prezentace – zobrazeného motivu, složeného ze symbolických a homofonních odkazů na jednotlivé pojmy a slova v příslušné frázi.

Z vývojového hlediska přibývá v motivech *tí-siang* postupně symbolů motivovaných jazykovou homofonií a významovou analogií; „mytologické“ symboly (bájná zvířata, nesmrtelní, mytologické postavy) jsou spíše jen dědicem předchozích vývojových etap a jejich počet je více méně daný a neměnný. Na druhé straně se ovšem nově akcentují některé původně mytologické postavy, vystupující nyní v sekularizované blahopřejné funkci, např. ochránce Čung Kchuej, Bůh dlouhého věku, Bůh bohatství, Nebeský úředník apod.

Typickým nositelem symboliky *tí-siang* je lidové a populární umění. Motivy *tí-siang* se však prakticky vždy projevovaly i ve vysokém umění, byť často v kamuflované podobě pouhého rébusu bez vysvětlující fráze, a to zejména v jistých, k této formě hříček zvláště příhodných žánrech literární malby, jako jsou „květiny a ptáci“ či „květiny a rostliny“. Bylo by zajímavé zabývat se otázkou, nakolik se blahopřejná frazeologie uplatňuje v různých žánrech čínské literatury; taková studie však bohužel přesahuje rámec této práce i erudici autora. Na první pohled je zřejmé, že je výrazně přítomna v lidových písních a říkankách, jakož i v dramatu. Dozajista se objevuje i v takových literárních projevech, jako je vysoká poezie či klasický román.

Blahopřejná symbolika *tí-siang* prostupuje také v mnoha podobách každodenní život v Číně. Blahopřejné fráze se objevují jako nápisy na různých



Bronzové zrcadlo a pár střeviců symbolizuje přání novomanželům „Společně v souladu až do stáří“ (*Tchung-sie tao lao*).

54) Pokud není uvedeno jinak, blahopřejné motivy, které ilustrují tuto stať, jsou převzaty z Obrázkového slovníku čínských blahopřejných motivů (CHUANG Čchüan-sin, 2003), kde jsou překreslené podle vzorů na různých předmětech uměleckých řemesel.



Různé varianty a) kruhového znaku *šou*, b) podlouhlého znaku *šou* (dlouhý věk).

architektonických prvcích, na lampionech nebo na předmětech denní potřeby. Jde o specificky čínský jev, který na počátku 20. století ruský sinolog Aleksejev případně charakterizoval jako „epigrafiku všedního dne“. Frazologie *ti-siang* rovněž je, či spíše byla, součástí běžné slovní zásoby, respektive té její části, vyčleněné pro některé zvláštní příležitosti, jako jsou pozdravy, blahopřání k úspěchům, výročí apod. Jednotlivé zvláště frekventované fráze bývají považovány za zvláštní druh do značné míry lexikalizovaných úsloví (*čcheng-jiü*) a jako takové jsou řazené dokonce i do všeobecných jazykových slovníků. Jednotlivé obraty nebo i celé fráze *ti-siang* se výraznou měrou podílejí také na konvenčním slovníku párových kaligrafických nápisů *tuej-lien*, které se vyvěšovaly na zeď jako obrazy a jimiž se při různých příležitostech zdobil dům i zvenku.

Motivy *ti-siang* rovněž vstupovaly do lidových zvyků a obyčejů. Některé fráze bývaly názorně předváděny v podobě jakési symbolické performance, strukturované stejně či podobně jako příslušný grafický motiv – rébus. Klíčovou roli přitom hrála homofonie. Užití slovních hříček a narážek založených na stejném (nebo velmi podobném) znění slov různého významu je v čínském jazyce, jehož zvuková podoba je poměrně jednotvárná a homofonie je zde velmi častá, obecně rozšířeným jevem.

Například při stěhování do nového obydlí musely být jako první do domu vneseny váza (*pching*), malý stolek (*an*) a ornamentální žezlo *žu-i*, což mělo symbolizovat blahopřejnou frázi „Klid, mír a všeho podle přání“ (*Pching-an žu-i*). V některých částech Číny nevěsta před vstupem do svého nového domu překračovala sedlo (*an*), často s nazutým střevícem (*sie*) ženicha, čímž vyjádřilo konvenční svatební přání „Pospolu v souladu, v klidu a míru“ (*Tchung-sie pching-an*). Výbava nevěsty musela obsahovat bronzové zrcadlo (*tchung-ťing*) a pár střeviců (*sie*), což mělo naznačovat další oblíbené svatební přání „Společně v souladu až do stáří“ (*Tchung-sie tao lao*).⁵⁵

K naznačení téže fráze se někdy vkládala do lože novomanželů měděná (též *tchung*) miska. Střevíce (*sie*) se také někdy vyhazovaly (*čchü*) z okna k vyjádření obratu „vyhnat zlo“ (*čchü sie*). Při lvím tanci během novoročních oslav vyplivoval „lev“ před domy obchodníků hlávku zelí (*paj-cchaj*) k naznačení výrazu „zbohatnout“ (*fa-cchaj*). Během dračího tance zastavoval průvod před domy mladých manželů, tanečníci zkrátily tělo draka tak, aby znázorňoval jednorozce *čchi-lina*, a na jeho hřbet vysadili malého chlapce, čímž symbolicky vyjádřili další oblíbený blahopřejný motiv: „Čchi-lin přináší syna“. Podle záznamů z dynastie Míng kombinovali také lidé na Nový rok různým způsobem březovou (*paj-chua*) větvičku, plod tomelu (*š'*) a velkou mandarinku (*ta tiü*), aby tak znázornili oblíbené přání „Ve stu záležitostech (tj. ve všem) velké štěstí“ (*Paj š' ta ti*).

55) Zrcadla bývala rovněž připevněna ke svatebním nosítkům. Další zrcadlo měla nevěsta u sebe a odkládala je až u svatebního lože. Na těchto svatebních zrcadlech byly zpravidla blahopřejné fráze ve formě nápisů jako *Pět synů postupuje u zkoušek* a podobně.

Struktura blahopřejných motivů *tí-siang*

Edouard Chavannes rozlišuje ve své průkopnické práci o tradiční čínské blahopřejné symbolice čtyři základní způsoby vyjádření blahopřejného poselství v motivech *tí-siang*:

- 1) Ornamentální a stylizované znaky čínského písma
- 2) Symbolické předměty
 - a) přímý odkaz (granátové jablko s mnoha semínky k naznačení četného potomstva)
 - b) kulturní odkaz (jednorozec *čchi-lin* jako dárce synů)
- 3) Homofonní narážky
- 4) Legendární postavy (Nesmrtelní bratři Che a Che ztotožňovaní s bláznivými mnichy Chan-šanem a Š'-teem apod.)

Kulturní odkazy a legendární postavy se podle mého názoru do značné míry překrývají a mohou tvořit jednu kategorii. Zjednodušené členění by potom vypadalo asi takto:

- 1) Ornamentální a stylizované znaky písma
- 2) Legendární a mytologické bytosti (lidé a zvířata) (Nesmrtelní bratři Che a Che, jednorozec *čchi-lin*)
- 3) Symbolické předměty
 - a) metaforický odkaz (granátové jablko)
 - b) homofonní odkaz/narážka (váza *pching* – mír *pching* apod.)

Z vývojového hlediska jsou první dvě skupiny blahopřejných motivů pokračováním staré tradice. Ornamentální a stylizované znaky písma (první kategorie) do jisté míry navazují na starou tradici blahopřejné epigrafiky, zatímco legendární a mytologické bytosti (druhá kategorie) přecházejí ze staré blahopřejné symboliky, zejména „příznivých znamení“, o nichž se od starověku vedly pečlivé záznamy. Třetí kategorie – symbolické předměty, zvláště v podobě homofonních narážek (kategorie v našem schématu označená jako 3b), představuje nový prvek v motivech *tí-siang*, který se objevuje až za dynastie Sung. Právě tento typ blahopřejných motivů našel nejširší uplatnění v pozdějším čínském řemesle a lidovém umění.

Ornamentální a stylizované znaky čínského písma

Ornamentální a stylizované znaky písma se vyskytují jednak samostatně jako izolované znaky, jednak ve skupinách skládajících ornamentální blahopřejné nápisy, jednak v kombinaci se symbolickými předměty či legendárními postavami.

Samostatně se objevují v první řadě znaky pro tři základní blahopřejné hodnoty: štěstí (*fu*), úřední kariéru (*lu*) a dlouhý věk (*šou*). Tyto tři pojmy



Dva znaky *si* (radost), spojené do podoby tzv. dvojité radosti *šuang-si*, motivu, jímž se zdobí obydlí ženicha při svatbě. Svatební symbolikou nesou i mandarínské kachničky a straky po stranách. Zlatá ryбка (*jiu*) vyjadřuje přání hojnosti (*jiu*). Papírová vystřihovánka, Peking 1979. Soukromá sbírka.

56) *Liang* je stará váhová jednotka.

Dvě žezla *žu-i* na pozadí mřížky tvořené propojenými znaky *wan* vyjadřují přání „Deset tisíc věcí podle přání“ (*wan š' žu-i*).



mají svoje legendárně-mytologické ztělesnění v podobě Tří hvězdných bohů (*San sing*). Znaky *fu*, *lu*, *šou* oplývají celou řadou ornamentálních variant, a dosahují v některých případech takového stupně stylizace, že jsou bez předběžné znalosti nedešifrovatelné. Znak *šou* („dlouhý věk“) bývá zpodobňován v nejrůznějších variantách v motivu známém jako „sto podob znaku dlouhý věk“ (nebo též „sto roků dlouhý věk“) (*paj šou tchu*). Mezi četnými podobami tohoto znaku jsou jako dekorativní prvek nejběžnější tzv. kruhové *šou* (*tchuan šou c'*) a podlouhlé *šou* (*čchang šou c'*). Znak *fu* (štěstí) se často objevuje obrácený (*tao*) o sto osmdesát stupňů, čímž je vyjádřeno slovní přání „štěstí dorazilo“ (*fu tao-le*). Znak *lu* (kariéra) se oproti tomu samostatně vyskytuje relativně zřídka.

Mezi další znaky s oblibou zpodobňované samostatně patří znak radost (*si*), respektive „dvojitá radost“ (*šuang-si*), což je typický svatební motiv. Sporadicky se objevují i další znaky s pozitivními a blahopřejnými konotacemi, jako je „jaro“ (*čchun*), „práce“ (*kung*), „nebesa“ (*tchien*), „vůně“ (*siang*), „hřebík, tj. chlapec“ (*ting*) apod.

Za samostatný znak čínského písma je někdy považována svastika, jeden z nejoblíbenějších prvků v čínském dekorativním umění. Užívání tohoto archaického symbolu, v Číně evidentně autochtonního již od neolitických dob, oživil v prvních stoletích našeho letopočtu příchod buddhismu. Císařovna Wu Cechien kodifikovala r. 693 jeho čtení jako *wan* ve významu „souhrn všeho požeňování a deseti tisíc ctností“, čímž prakticky splynul se znakem *wan* („deset tisíc“, užíváno ve významu vše). V symbolice *ti-siang* je chápán nejčastěji ve významu „deset tisíc let (dlouhý věk)“ (*wan [nien] šou*) (viz obr. str.), případně prostě ve významu „dlouhý věk“. Často je pospojován do jakési geometrické arabesky, nejčastěji zvané „spojované znaky *wan*“ (*lien-wan-c'*), jež je v různých podobách velmi běžná v dřevěné výplni okenních rámců a v podobných architektonických prvcích. V lidovém umění je tento vzor zván „znak *wan* bez konce“ (*wan c' pu tao tchou*), případně „bohatství a vznešenost bez přestání“ (*fu-kuej pu tuan-tchou*) či „dlouhonohý znak *wan*“ (*čchang-tiao wan-c'*). Tento geometrický vzor tvoří mnohdy základ různých dalších komponovaných motivů, např. „deset tisíc let dlouhý věk v bohatství a vznešenosti“ (*wan šou fu-kuej*) (v kombinaci s pivoňkou) či „deset tisíc věcí (tj. vše) podle přání“ (*wan š' žu-i*) (v kombinaci se žezlem *žu-i*, eventuálně s plodem tomelu, čínsky *š'*).

Stylizované ornamentální nápisy složené z několika zpravidla modifikovaných znaků čínského písma se realizují ve formě relativně omezeného inventáře několika typických frází: „Radost na nebesích i na zemi“ (*Chuan tchien si ti*), „Deset tisíc *liangů* zlata“⁵⁶ (*Wan liang chuang-tin*), „Přivolávat majetek a snášet poklady“ (*Čao cchaj tin pao*), „Denně přidat míru zlata“ (*Ž' tin tou*

tin), případně ještě „Radostné nálady plná síň“ (*Si čchi man tchang*) a „Učit se rád jako Konfucius a Mencius“ (*Kchung Meng chao süe*). Jednotlivé grafické prvky v těchto ornamentálních nápisech bývají často spojeny dohromady, případně pozměněny tak, aby příslušný prvek jednoho znaku tvořil zároveň stejný nebo podobný prvek znaku dalšího.

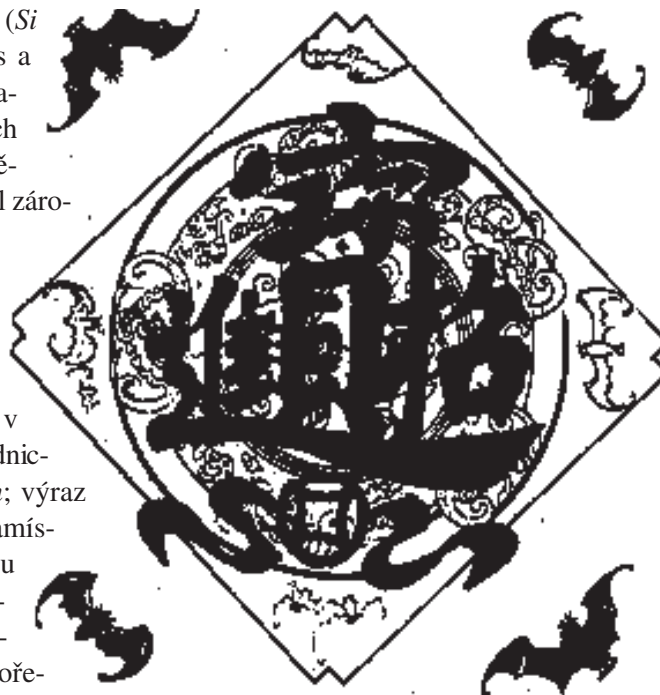
Nejčastěji se jednotlivé znaky v blahopřejných motivech vyskytují v kombinaci se symbolickými předměty. Typickým motivem s touto strukturou je „Štěstí a dlouhý věk, obojího plnou měrou“ (*Fu šou šuang čchüan*). Obrat „obojí v úplnosti“ (*šuang čchüan*) bývá naznačen prostřednictvím dvou čínských mincí (čínsky *šuang čchüan*; výraz *čchüan* ve významu „mince“ se dříve používal namísto moderního *čchien*). Znaky *fu* a *šou* mohou potom být naznačeny buď symbolickými předměty (netopýr – vyslovuje se také *fu*, a broskev – tradiční symbol dlouhého věku s mytologickými kořeny), nebo jsou reprezentovány svými stylizovanými variantami. Nejčastěji se tento motiv realizuje v podobě dvou mincí, netopýra či několika netopýrů a stylizovaného „podlouhlého znaku *šou*“, které obvykle spojuje dohromady oba symbolické předměty. Tento výtvarně velmi působivý motiv je velice běžný například na pozdněčchingských špercích dvorních dam.

Jednotlivé znaky čínského písma se také často kombinují s legendárními a mytologickými postavami v kompozici typické pro vyššívané brokáty a novoroční obrázky z Tchao-chua-wu v Su-čou. Na pozadí znaků *šou* či *fu*, eventuálně *šuang-si*, jež vytvářejí obrys celého motivu, je zobrazeno Osm nesmrtelných, Královna matka západu, Tři hvězdní bohové, Tung-fang Šuo, Nesmrtelní bratři Che a Che a další postavy. Vedle nich se v tomto motivu mohou objevit i

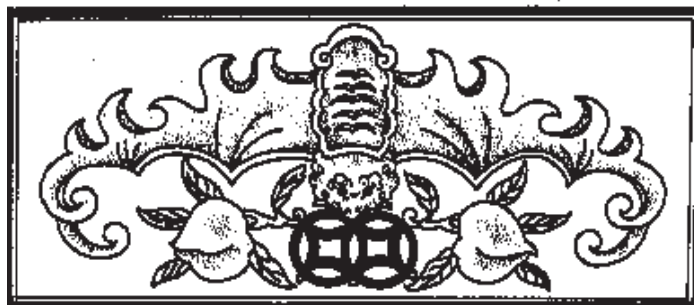
„Štěstí a dlouhý věk – obojího plnou měrou“.

a) Ornament se zakódovaným blahopřáním sestává ze dvou netopýrů (*fu*) uprostřed, k nimž je po stranách připojen podlouhlý znak *šou* (dlouhý věk) a dvě mince (*šuang čchüan*) s hranatým otvorem.

b) Stejně přání zachycuje motiv s netopýrem, který drží v tlamičce snítka se dvěma broskvemi (plody dlouhého věku) a dvojicí mincí.



Přivolávat poklady a vnášet bohatství. Nápis tvořený znaky čínského písma poskládanými do podoby jednoho znaku doplňují netopýří a stylizovaná mince s hranatým otvorem.





Bůh dlouhého věku Šou-sing lao v doprovodu jeřába a netopýřů.

celé další samostatné motivy *ti-siang* jako „čchi-lin přináší syna“ (*čchi-lin sung c'*), „Úřední klobouk a pás předávat z generace na generaci“ (*kuan taj čchuan-liou*) apod. Na brokátech tvoří někdy výplň obrysového znaku pouze květiny, zpravidla rovněž se symbolickým blahopřejným významem.

Legendární a mytologické postavy

Legendárních a mytologických bytostí a živočichů je relativně omezený inventář. Vedle položek z blahopřejné symboliky předchozích dob (drak, fénix, Královna matka západu atd.) sem vstupují postavy z taoistické mytologie a lidových legend (Osm nesmrtelných, Čung Kchuej, Bůh bohatství atd.). Všechny tyto postavy, včetně těch, které byly jinak předmětem religiozního uctívání (Královna matka západu), vystupují v motivech *ti-siang* ve velmi světském duchu. Dalo by se říci, že jejich přijetí do kolektivu legendárních postav na motivech *ti-siang* předpokládalo určitý proces sekularizace a demytologizace. Legendární postavy se tak zcela přirozeně mísí s nejrůznějšími dalšími symboly, včetně těch nejplebejštějších. Nejsou jim nijak nadřazeny ani vůči nim preferovány; netěší se prostě o nic větší úctě nežli ostatní (profánní) symboly. Uvedme si několik legendárních a mytologických bytostí, které se mezi motivy *ti-siang* vyskytují nejčastěji:

Královna matka západu (*Si-wang-mu*)

Dárkyně dlouhověkosti. Sídlí v paláci u Jaspisového jezera (*Jao-čch'*) v pohoří Kchun-lun v západní Číně. V palácových zahradách pěstuje broskve nesmrtelnosti (*pchan-tchao*), které dozrávají jednou za tři tisíce let. Královna matka západu pořádá při té příležitosti hostinu, která se koná 3. dne 3. měsíce podle lunárního kalendáře daného roku, na níž se scházejí všichni nesmrtelní, aby jí popřáli k narozeninám. Odměnou dostávají dozrálé broskve nesmrtelnosti. Tyto vzácné plody jí také byly prý několikrát zcizeny (což podnítilo vznik blahopřejných motivů s tímto námětem). Poprvé prý broskve ukradl Tung-fang Šuo (zhruba 154–93 př. n. l.), hodnostář, učenec a básník na dvoře chanského císaře Wu-tiho. Podruhé do paláce u Nefritového jezera pronikl zázračný opičák Sun Wu-kchung, jehož příběh zpracoval za dynastie Ming autor Wu Čcheng-en do románové podoby.⁵⁷

V symbolice *ti-siang* bývá Královna matka západu nejčastěji zobrazována vznášející se na pávu či na fénixu nad terasami svého paláce v pohoří Kchun-lun, na nichž jsou shromážděni nesmrtelní. Tento motiv je znám jako „nesmrtelní přejí dlouhý věk“ (*čchiün sien ču šou*) a bývá běžným darem k narozeninám pro starší ženy, obvykle proveden jako výšivka na hedvábí. (Pro starší muže se používá obdobný motiv, v němž však figuruje namísto Královny

57) Český překlad Zdenky Heřmanové pod názvem *Opičí král* vyšel v různých vydáních, naposledy v nakl. Albatros, Praha 1997.

matky západu Bůh dlouhého věku (*Šou-sing lao*). Stejný motiv ovšem může být vyjádřen v rámci symboliky květin a rostlin prostě jen kombinací narcisů (*šuej-sien*) naznačujících „nesmrtelné“ (*sien*) a borovice, broskve, případně zázračných hub *ling-č'* (tradičních symbolů dlouhověkosti), případně dalších symbolických motivů. Královna matka západu se také pravidelně objevuje na některých rozsáhlejších blahopřejných kompozicích, např. na brokáttech a novoročních obrázcích ze Su-čou, shrnujících řadu blahopřejných námětů do obrysu znaků *fu* (štěstí), *šou* (dlouhý věk) či *šuang-si* (dvojitá radost).

Osm nesmrtelných (*Pa sien*)

Na rozdíl od ostatních božstev lidového panteonu, která jsou spíše jen úředníky nebeské byrokracie, reprezentují nesmrtelní ideál volnosti, nespoutanosti a bezstarostnosti blízký taoistické filozofii, zvláště v podání mistra Čuang-c'a. Lidová a populární kultura se zde téměř dotýká ideálů kultury vysoké, vyjádřených klasickou poezií, a konečně i životním stylem některých jejích představitelů. Nesmrtelných, tedy postav, jež dosáhly tak či onak nesmrtelnosti, se v průběhu čínských dějin objevuje celá řada; konkrétní obsazení skupiny Osmi nesmrtelných bylo v různých obdobích chápáno různě. Dnešní sestava, tedy Lü Tung-pin, Chan-čung Li, Li Tchie-kuaj, Chan Siang-c', Che Sien-ku, Lan Čchaj-che, Čang Kuo-lao a Čchao Kuo-tiou, se ustavila v divadelních hrách za dynastie Ming. Jednotlivé postavy ze skupiny Osmi nesmrtelných reprezentují nejrůznější kvality a fáze lidského života: mládí a stáří, bohatství a bídu, krásu a ošklivost, zdraví a nemoc apod. Celá skupina se tak stává jakousi kolektivní metaforou lidského údělu. V lidovém náboženství je Lü Tung-pinovi vyčleněn samostatný kult, v symbolice *ti-siang* se ale Osm nesmrtelných objevuje vždy pohromadě, eventuálně v menších skupinách nebo i jednotlivě. Na blahopřejných motivech reprezentují pochopitelně především svou hlavní kvalitu, totiž nesmrtelnost, či v lidských podmínkách spíše prostě dlouhověkost. Velmi oblíbený motiv „Osm nesmrtelných se plaví přes moře“ (*Pa sien kuo chaj*) nicméně toto úzké pojetí překračuje; tento námět vyjadřuje spíše přání plného rozvinutí všech možností každého jednotlivce. Osm nesmrtelných může být též naznačeno pouze pomocí svých atributů v motivu známém jako „skrytých Osm nesmrtelných“ (*an pa sien*)(viz obr. str.).

Tři hvězdní bohové (*San sing*)

Bohové štěstí, úřední kariéry a dlouhého věku byli původně asociováni s konkrétními astronomickými tělesy. Vyjadřují základní kvality blahopřejné symboliky *ti-siang*. Bůh úřední kariéry (doslova Hvězda úřední kariéry, *Lu-*



Narcisy (*sien*, homofonní se *sien* – nesmrtelní), bambus (*ču*, homofonní s *ču*, přát), spolu s houbami *ling-č'* a broskvemi, tradičními rostlinami symbolizujícími dlouhý věk, vyjadřují blahopřejnou frázi Nesmrtelní přejí dlouhý věk.



Tři hvězdní bohové. Blahopřejnou symboliku zde doplňuje ještě netopýr, podlouhlý znak šou na oděvu Hvězdy dlouhého věku a pivoňka, „květina bohatství a urozenosti“.

Nebeský úředník drží v rukou rozvinutý svitek, na kterém je napsáno *Tchien kuan cch'fu* – Nebeský úředník daruje štěstí. Motiv je vepsán do obrýsu znaku *fu* (štěstí), který je obrácený „vzhůru nohama“, čínsky *tao*, stejně jako „přijít“. Motiv v sobě spojuje mytologickou postavu, explicitně vyjádřené přání i slovní hříčku založenou na homofonii.

sing) bývá zobrazován jako úředník v zeleném šatě s žezlem *žu-i* v ruce. Bůh štěstí (Hvězda štěstí, *Fu-sing*) bývá zpodobňován jako hodnostář v červeném šatě, často s dítětem či několika dětmi v náručí. V pozdní ikonografii často splývá s postavou Nebeského úředníka (*Tchien-kuan*), zpopularizovanou v divadelních představeních. Bůh dlouhého věku (Hvězda dlouhého věku, *Šou-sing*) je zobrazován jako stařec s charakteristickým vystouplým čelem, opírající se o hůl s „dračí hlavou“, na níž je zavěšena tykev s elixírem nesmrtelnosti a věčného mládí; někdy ještě drží v ruce broskev. Často, zejména pokud vystupuje samostatně, bývá obklopen malými chlapci. Podle astrologických záznamů v *S'-ma Čchienově* historickém spise *Š'-ti* z 1. století př. n. l. byl Stařec z jižního pólu (*Nan-ti lao-žen*) (jedno z přizvisek Boha dlouhého věku) původně hvězdou, která v rámci teorie korelativní kosmologie signalizovala klid a mír v zemi. Celá skupina tří hvězdných božstev bývá zobrazována pohromadě v motivu známém jako Tři hvězdy vysoko září (*San sing kao čao*), eventuálně Tři hvězdy za dveřmi (*San sing lin men*). Jednotlivě se objevuje pouze Bůh dlouhého věku; Bůh štěstí vystupuje příležitostně samostatně jen jako alternace Nebeského úředníka. Tři hvězdní bohové bývají také běžně, zejména v lidovém umění, znázorňováni pomocí grafického rébusu jako jelínek (čínsky *lu*, naznačuje Boha kariéry *Lu-singa*), broskev (*tchao*, symbol dlouhého věku) a netopýr (*fu*, místo Boha štěstí *Fu-singa*).

Nebeský úředník (*Tchien-kuan*)

Nebeský úředník byl původně součástí taoistické trojice přírodních božstev zvané Tři úředníci (hodnostáři) (*San kuan*), totiž vládci nebes, země a vod, kteří byli vzýváni při léčebných rituálech. Každý z nich měl své pevně stanovené povinnosti; Nebeský úředník mimo jiné naděloval štěstí (*Tchien-kuan cch'fu*), což se podle tradice dělo 15. dne prvního měsíce (o svátku *jüan-siao-tie*). Tuto jeho roli zpopularizovaly krátké úvodní scénky v ming-ských divadelních hrách, kde se objevuje Nebeský úředník a přináší svitek s tímto nápisem (obr. str.). Stejně je potom zpodobňován na novoročních obrázcích, kde nakonec splývá s Hvězdným bohem štěstí v trojici *San-sing*. Námět „Nebeský úředník naděluje štěstí“ bývá doplněn dalšími blahopřejnými symboly, skládajícími obvykle další fráze, jako např. „být povýšen v úřadě a postoupit v úřední kariéře“ (*tia kuan tin lu*).

Bůh bohatství (*Cchaj-šen*)

Uctívání Boha bohatství bylo jedním z nejrozšířenějších kultů v Číně. Vedle tohoto religiozního Boha bohatství existuje také blahopřejný Bůh bohatství, i když odlišit jednoho od druhého není vždy úplně snadné. Základ-

ní rozdíl samozřejmě spočívá v tom, že v motivech *ti-siang* není Bůh bohatství předmětem uctívání a nejsou s ním spojeny žádné rituály. Vystupuje buď samostatně, nebo ve zdvojené podobě jako civilní (vpravo) a vojenský (vlevo) Bůh bohatství (*Wen wu Cchaj-šen*).⁵⁸ V lidovém náboženství bývá samostatný Bůh bohatství ztotožňován s „maršálem“ *Čao Kung-mingem*, vojevůdcem z počátku dynastie *Čou* (počátek 1. tisíciletí př. n. l.). Za vojenského Boha bohatství bývá považován též generál *Kuan Jü* z období Tří říší (3. stol. n. l.), zpodobňovaný s typicky rudým obličejem, jak se tato slavná postava objevuje v divadelních hrách na jevišti (viz str.). Civilní Bůh bohatství splývá s legendárním *Pi Kanem* z konce dynastie *Šang*. V každém případě v motivech *ti-siang* není konkrétní identita jednotlivých podob Boha bohatství zdůrazňována a jedná se o více méně anonymní postavu. Bůh bohatství se tu často objevuje v rozsáhlých scénických kompozicích, znázorňujících jeho příchod do vznešeného domu za účelem distribuce pokladů. Tyto scénické výjevy jsou zpodobňovány prakticky výhradně na novoročních obrázcích, a zde opět nejčastěji na dřevořezech z *Jang-liou-čchingu*. Ostatní dílny a ostatní média většinou zachycují Boha bohatství jen v jeho religiózní podobě pro potřebu novoročních obřadů. Bohu bohatství obvykle asistují Chlapec přivolávající bohatství (*čao cchaj tchung-c'*) (vlevo) a Nesmrtelný úředník výhodných obchodů (*li š' sien kuan*) (vpravo) (obr. str. 330).

Nejčastější frází s ním spojenou je „přivolávat poklady a snášet bohatství“ (*čao cchaj tin pao*), jež stojí na pomezí mezi blahopřejným idiomem a votivní formulí (obr. str.)

Propracované kompozice na novoročních obrázcích zpravidla oplývají dalšími postavami, jež ruský sinolog *Aleksejev* kdysi označil za „suiu Boha bohatství“. Objevují se zde Nesmrtelní *Che a Che* (*Che Che er sien*) (obr. str.), *Liou Chaj* škádlící (zlatou) žábu (*Liou Chaj si tin čchan*), *Nebeský úředník*, případně další, méně prominentní postavy, mezi nimi i postava neznámého středoasijského kupce.

Drak a fénix (*lung feng*)

Drak a fénix patří k archetypálním motivům v čínském umění. Objevují se již v nejstarších obdobích, původně snad jako totemická zvířata dynastií *Sia* a *Šang*, posléze jako „příznivá znamení“ *žuej* a nakonec jako nedílná součást symboliky *ti-siang*. Vystupují buď jednotlivě v celé řadě nejrůznějších motivů, nebo společně jako symboly muže a ženy, principů *jin* a *jang*, eventuálně císaře a císařovny v blahopřejných motivech se svatební tematikou, spojených obvykle více či méně volně s oblíbeným motivem princezny *Nung-jü* a flétnisty *Siao-š'*. Tento námět se stal jedním z nejproduktivnějších v čínském umění. Vzory jako „Drak a fénix nadělují štěstí“ (*lung feng*



Nesmrtelný úředník výhodných obchodů zobrazen samostatně. V pravé ruce třímá kouzelný meč zhotovený ze svázaných mincí, v levé drží slitek stříbra. Další slitky stříbra leží v nádobě u jeho nohou.

Liou Chaj s mincemi. Nesmrtelný *Liou Chaj* v podobě nezbedného chlapce škádlí žábu u svých nohou s pomocí šňůry, na které jsou navlečené mince. Lidová vystřihovánka, 2. polovina 20. století, provincie *Chu-nan* (doplň zdroj).



58) *Wen a wu*, civilní a vojenský, jsou dva základní hodnotové okruhy čínské kultury a také dva typy lidských schopností. Staré úsloví o všestranně nadaném člověku říká, že „v úplnosti má civilní i vojenské nadání“ (*wen wu šuang-čchüan*).



Motivy draka a fénixe – vzorník maleb pro výzdobu vodorovných trámů liang na palácové architektuře (Čung-kuo ku-taj tien-ču ti-šu š', s. 293).

čcheng siang) či „Hrou na flétnu vábit fénixy“ (čchuej siao jin feng) patří dodnes k těm nejnámějším. Vedle toho se drak a fénix objevují na sklonku císařství ve stejném významu na řadě dekorací spojených se svatebním obřadem, jako jsou svatební svíce s motivem draka a fénixe, svatební baldachýn s drakem a fénixem apod. Samostatně se drak nejčastěji objevuje ve zdvojené podobě s perlou v motivu „Dva draci si hrají s perlou“ (er lung si ču), fénix v motivu „Rudý fénix směřuje ke slunci“ (tan feng čchao jang).

Jednorozec čchi-lin (čchi-lin)

Závěsná kapsička s motivem čchi-lina a zlatých rybek. Výšivka hedvábnou nití, plný steh, a aplikace zlaté nitě. Dynastie Čching (19. století).



Čchi-lin je spolu s drakem, fénixem a želvou jednou ze čtyř zázračných bytostí (s' ling) prominentní skupiny ze symboliky příznivých znamení žuej. V symbolice ti-siang vystupuje jako dárce mužských potomků. Tato jeho role je odvozena z básně v Knize písní, kde se potomci krále Wena přirovnávají k tomuto bájnému zvířeti. Čchi-lin se vyskytuje jen v několika málo motivech, z nichž je však jeden snad vůbec nejoblíbenějším námětem v lidovém a populárním umění. Jedná se o motiv „Čchi-lin přináší syna“ (Čchi-lin sung c'), který se objevuje v neustále nových a nových variacích na nejrůznějších artefaktech. Čchi-lin se rovněž podle legendy zjevil (samozřejmě coby příznivé znamení žuej) při narození Konfucia, na což odkazuje motiv „Čchi-lin vyplývá z nefritové (tj. zázračné) knihy“ (Lin tchu jü šu).

Jednorozec čchi-lin přináší syna. Chlapec drží knihu – znamení budoucího úspěchu při státních zkouškách, a žezlo žu-i, blahopřejný symbol „všeho podle přání“.



Symbolické předměty, rostliny a živočichové

Symbolické předměty, rostliny a živočichové se na motivech *ti-siang* objevují jednak jako metaforické, jednak jako homofonní narážky na skutečný význam grafického rébusu. Obě skupiny tvoří jádro a zdaleka nejpočetnější skupinu symboliky *ti-siang*. Některé symboly vystupují střídavě jako metafora i jako homofonní narážka: např. chryzantéma (*tü*) je od starověku symbolem dlouhého věku a současně v systému blahopřejných motivů vystupuje jako homofonní narážka na výraz *tü*, setrvávat, bydlet, žít (např. ve frázi „Poklidně setrvávat v radostném podnikání“, *An tü le jie*).

Homofonní a symbolické odkazy

Zatímco metaforické symboly jsou poměrně pevně definovány předchozí tradicí, pro homofonní narážky neexistuje žádný definitivní výčet, i když většina je samozřejmě více méně kodifikovaná častým a opakovaným užíváním, které zakládá jejich obecnou srozumitelnost. Nicméně, zejména v období pozdní dynastie Čching, vedla poptávka po nových vzorech ke zvýšenému užívání jakýchsi homofonních „neologismů“, tedy vytváření stále nových výtvarných narážek založených často i jen na přibližné zvukové shodě. Interpretace těchto motivů je dnes zvláště obtížná, a byla skutečným „rébusem“ zřejmě již v době svého vzniku.

Mezi nejčastěji se opakující motivy, jež představují obecně srozumitelné homofonní narážky, patří např. zobrazení ryby (*jü*), která v symbolice *ti-siang* odkazuje na homofonní „nadbytek“ (*jü*); jelínka (*lu*), jež odkazuje na „úřední kariéru“ (*lu*); lotosu (*lien*, případně *che*), jež představuje „nepřetržitě“ (*lien*), respektive „harmonii“ (*che*); mincí (*čchien*) – odkaz na „před (očima)“ (*čchien*), tj. „nastane (samozřejmě něco dobrého) co nejdříve“, respektive „celý, úplný“ (*čchiuan*), jak jsme viděli výše u obrázků se dvěma mincemi, které reprezentovaly část blahopřejné fráze „obojího v úplnosti“.

Všechny tyto náměty vykazují vedle svých homofonních odkazů současně také často velmi bohaté významově metaforické reference. Ryba je mj. rovněž metaforou hojného potomstva, jelínek dlouhého věku, lotos čistoty, mince bohatství. Z hlediska vzniku specifické formy symbolických odkazů na základě zvukové shody bychom z tohoto nápadného jevu tedy snad mohli vyvozovat, že homofonní narážky vznikaly mnohdy prostě jen jako spontánní slovní hříčky na existující výtvarné náměty, původně motivované podle jiných principů.

Tento předpoklad by se zdál potvrzovat vývoj malířského žánru „květin a ptáků“, mezi nímž a symbolikou *ti-siang* jsou na první pohled patrné jisté souvislosti. Obrazy květin a ptáků, tolik oblíbené v literátském i dekorativ-



„Má ryby“, *jou jü*, říká nápis na tomto obrázku chlapce se dvěma kapry, který obsahuje jinotaj s významem „mít nadbytek“. Blahopřejnou symboliku na tomto motivu doplňuje svastika, čili *wan* (deset tisíc), broskve dlouhého věku a pivoňky, čili květiny bohatství a vznešeného postavení („*fu kuej*“).

„Štěstí, vznešené postavení a nadbytek“, přeje nápis na obrázku chlapce s kaprem. V pozadí lotos a plod lotosu s mnoha semeny (*c'*), čili dětmi (také *c'*).





Čtyři květiny s blahopřejnou symbolikou: chryzantéma, orchidea, bambus a uprostřed květy slivoně *mej-chua*.

Přání šťastného manželství po dlouhá léta. Mandarínské kachničky (symbolizují manželskou lásku), lotosy (*lien*, homofonní se slovem „bez ustání“)



ním malířství, v sobě mnohdy skrývají blahopřejné obsahy založené na homofonních narážkách, stejných, jaké se uplatňují v motivech *ti-siang*.

Žánr květin a ptáků se začal formovat zhruba v 7. století na počátku dynastie Tchang. Motivy květin a ptáků se ovšem objevují již na některých malbách v tunchuangských jeskyních. Od konce 7. století se uplatňovaly také v uměleckých řemeslech, zejména v dekoru předmětů z kovu. Zhruba v téže době nebo o něco později se stává také námětem v malířství. Žádné konkrétní obrazy se sice nedochovaly, ale o existenci tohoto námětu v malířství víme ze spolehlivých literárních dokladů. Z období Pěti dynastií (10. stol.), kdy se námět květin a ptáků stává jedním z dominantních žánrů, a zvláště za následující dynastie Sung, se dochovala řada obrazů, jejichž námět zřejmě představuje již zcela plnohodnotnými rébusy *ti-siang*. Namátkou uvedme třeba „Lotosy ve větru v Tchaj-jie“ od malíře Feng Ta-joua či „Bohatou sklizeň, klid a radost“ od Li Tiho. První zobrazuje párek mandarínských kachniček v lotosovém jezírku, což je dodnes nesmírně populární motiv vyjadřující přání šťastného manželství s mnoha potomky, obvykle asociovaný s blahopřejnou frází „mandarínské kachničky a vznešení synové“ (*jüan-jang kuej c'*). Stejný námět se objevuje již za Pěti dynastií na obraze „Mandarínské kachničky mezi květy lotosu“ od Chuang Tü-paoa. Na druhém příkladu, Lu Tiho listu z alba, poletují kolem klasu obilí (bohatá úroda) čtyři křepelky (*an-čchun*), naznačující „klid a radost“ (*an čchun*). Křepelky na tomto obraze vypadají popravdě řečeno spíše jako vrabci, ale smysl fráze i narážka jsou zřejmé z kolofonu.

V souvislosti s blahopřejnou symbolikou v rámci žánru květin a ptáků bychom se mohli zmínit konkrétně o námětu rostlin a ptactva v kombinaci s „jezerními“ kameny (kameny bizarních tvarů původně z jezera Tchaj-chu v jižní Číně). Nejstarší ukázky zobrazení jezerních kamenů pocházejí opět z Tun-chuangu (a sice z jeskyně č. 332). Za Tchangů se stal tento námět natolik oblíbeným, že tvořil jakousi subkategorii žánru květin a ptáků. Později jsou kompozice s jezerními kameny velmi oblíbené v symbolice *ti-siang*. Jezerní kámen (*Tchaj-chu š'*) symbolizuje dlouhověkost (bývá přímo nazýván „kamenem dlouhého věku“, *šou š'*) (obr. 20). Květiny a ptáci kolem něj, částečně na základě homofonie, skládají další části příslušných frází. Tímto způsobem je například naznačena fráze „všichni nesmrtelní přejí dlouhý věk“ (*ču sien ču šou*), kde na obrázku je kámen (značí dlouhý věk), narcis (čínsky *šuej-sien*), bambus (čínsky *ču*) a zázračná houba *ling-č'* – pokrm nesmrtelných (obr. str. 169) Tyto motivy někdy ještě doplňuje pár křepelky (*šuang an*) ve významu „dvojitý mír“ (*šuang an*).

Podobné kompozice jsou samozřejmě typické také pro čínskou zahradní architekturu, jež v sobě rovněž skrývá nejeden rébus. Zahrada jakožto miniaturní krajina v sobě tají nekonečné možnosti variací na jeden ze základních

blahopřejných motivů – „moře štěstí a hora dlouhověkosti“ (*fu chaj šou šan*). Ten je naznačen prostě skaliskem nad vodní hladinou. Tento motiv je sám o sobě jen shrnutím tradičního blahopřání k narozeninám: „Štěstí (nesmírné) jako Východní moře, dlouhověkost rovná Jižním horám“ (*Fu žu Tung-chaj, šou pi Nan-šan*), jehož kořeny sahají k starověkým textům. Kámen – hora naznačuje dlouhověkost, voda – moře štěstí. Obrovský prostor pro vyjádření dalších skrytých významů skýtají květiny a rostliny se svým propracovaným systémem symbolických konotací a homofonních hříček. Prakticky každá krajina, či její symbolická replika v podobě zahrady, se tak snadno může stát ztělesněním rébusů *tí-siang*.

Vedle homofonních odkazů, jež snad vznikly spontánně jako šarády na existující výtvarná klišé, se v rébusech *tí-siang* objevují i symboly, které v jiných žánrech žádnou obdobu nemají, a byly tudíž s největší pravděpodobností vytvořeny cíleně právě za účelem homofonních hříček. To se týká především jednoho z nejproduktivnějších symbolů, netopýra (*pien-fu*, resp. *fu*). Za svou pro nás poněkud překvapivou roli symbolu štěstí vděčí tento noční savce zjevně toliko fonetické shodě se slovem „šťěstí“ (*fu*) (obr. 165a-ba aj.). Netopýr se v symbolice *tí-siang* nicméně objevuje relativně pozdě a patří nejspíše mezi uměle vytvořené homofonní odkazy (nakolik je můžeme jako takové identifikovat), které přibývají v pozdějších obdobích (dynastie Ming a především Čching), zřejmě opět v souvislosti s hledáním nových, neotřelých a lépe prodejných motivů. Můžeme si tedy snad dovolit hypotézu, že užití slovních hříček na základě homofonie vzniklo v rébusech *tí-siang* více méně spontánně jako šarády na již existující náměty, načež bylo postupem času aplikováno i uvědoměle.

Podat ucelený výčet homofonních symbolů je nemožné, už proto, že vedle běžně užívaných motivů si mohli vynalézaví mistři podle vlastní chuti vymýšlet nové a nové variace. Vyjmenujeme zde proto jen několik nejběžnějších.

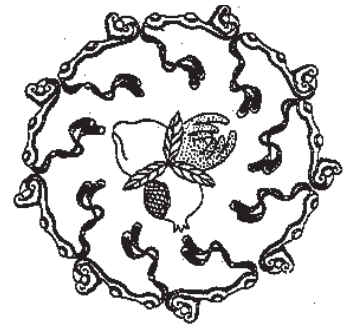
U některých symbolů je těžké rozhodnout, zda je zařadit do skupiny homofonických nebo metaforických odkazů, protože jejich symbolický význam je zahrnut přímo do jejich názvu (nebo jednoho z mnoha názvů, jak je tomu často u květin), čímž se ze symbolu stává současně homofonní narážka. To se týká především dvou velmi běžných symbolů, straky a pivoňky.

Straka (*si-čchüe*) je jedním z nejčastějších blahopřejných symbolů. Ve starověku se užíval jednoslabičný název *čchüe*, za Chanů potom též *kan-čchüe*. Již tehdy lidé věřili, že straky přinášejí štěstí. Straky jsou mj. součástí příběhu o Nebeském pasáčkovi a Nebeské přadleně, nebeském manželském páru, kterému je dáno sejít se pouze jednou do roka, když straky svými těly vystaví most přes Nebeskou řeku (tj. Mléčnou dráhu), která je jinak



„S radostí úspěšně zdolávat jednu zkoušku za druhou“. Jednotlivé motivy na tomto obrázku figurují jako součást rébusu založeného na homofonii a částečně využívajícího i zavedené symboliky: Straka/radost (*si*) dosahuje/zdolává (*te*) jedno za druhým/lotos (*lien*) zrníčka/zkoušky (*kche*). Blahopřání doplňuje jezerní kámen, symbol dlouhého věku.

„Trojí mnoho a devatero štěstí“ (*san tuo tiou žu*). Blahopřejná fráze vyjádřená symbolickými motivy s využitím homofonie. Uprostřed je broskev (dlouhý věk), citrusový plod zvaný Buddha ruka (*Fo šou*), jež evokuje podobně znějící slovu *fu*, štěstí, a granátové jablko s „mnoha





Pivoňka (květina bohatství a vznešenosti) se snítkou bambusu (čú, homofonní se slovem „přát“) ve váze (*pchung*) zdobené motivem lotosu (*lien*, homofonní se slovem „bez ustání, společně“) a postavené na dřevěném podstavci (*an*). Půvabné zátiší poučenému divákovi říká cosi jako „Přeji vám bez ustání vznešenost a bohatství a k tomu také klid a mír.“

odděluje. Proto je straka zároveň často přítomna na výzdobě předmětů souvisejících se svatbou jako přání manželům, aby stále byli spolu.

Za Pěti dynastií vyjadřovala přesvědčení, že straka je ztělesněním radosti, fráze „zázračná straka ohlašuje radost“ (*ling čchiue pao si*). Postupně se v souvislosti s touto symbolikou pro straku vžil dvojslabičný název *si-čchiue* (*si* znamená čínsky „radost“). Za Pěti dynastií nebo o něco později se také objevil dodnes velmi populární grafický rébus „Radost vystupuje až do konečků obočí“ (*Si šang mej šao*), znázorněný strakou (*si-čchiue*) usedající (*šang*) na nejtenčí větévky (*šao*) slivoně mej. Vznikem dvojslabičného pojmenování pro straku jako ptáka radosti (*si-čchiue*) se samozřejmě jen dále podnítila její přítomnost v motivech *ti-siang*. Vynalézavosti se nekladly žádné meze. V kombinaci s lotosem (*lien*, plynule, bez přerušení“) a semínky prosa (*kche*, stejně jako „zkoušky“) se může stát součástí přání, či blahopřání s významem „s radostí úspěšně zdolávat jednu zkoušku za druhou“ (*si te lien kche*) (obr. 182).

Podobným procesem prošla pivoňka. Ve starověku byla známa pivoňka *šao-jao* (*Paeonia officianlis*) s bylinnou lodyhou, setkáváme se s ní již v Knize písní. Zhruba od Tchangů se v Číně rozšířila dřevitá pivoňka (*Paeonia suffruticosa*), které se říká *mu-tan*. Od dynastie Tchang se také pivoňka těšila mezi květinami bezprecedentní oblibě. Dodatečně se o tom zmiňuje sungský filozof Čou Tun-i ve svém „Pojednání o lásce k lotosu“, kde říká: „Od dynastie Tchang lidé z rodu Li (tj. císařského rodu) velmi milují pivoňky... Pivoňka je nositelkou bohatství a vznešenosti (*fu-kuej*) mezi květy.“ Pivoňka byla vždy spojována s aristokracií; od 7. století nemohla chybět v žádné císařské zahradě a jedno z jejích mnohých přívzvisek zní „královna mezi všemi květy“ (*paj chua č' wang*). Její nejčastější přezdívkou je ovšem „květina bohatství a vznešenosti“ (*fu-kuej chua*), což zakládá její úlohu v blahopřejných rébusech, kde odkazuje k výrazu *fu-kuej* (bohatství a vznešenost). Ten je součástí blahopřejné rétoriky již od doby dynastie Chan, kdy se objevuje v nápisech na bronzových zrcadlech. V pozdní symbolice *ti-siang* vyjadřuje tento termín jednu z hlavních a nejžádanějších kvalit pozemského života.

Úplný výčet symbolických motivů, které se objevují na blahopřejných motivech, by byl opět obtížný. Zejména metaforické konotace květin tvoří propracovaný systém, který by vydal na samostatnou studii. Navíc, jak jsme si ukázali, v motivech se mohou volně prolínat tradicí fixované okruhy symbolických významů s ad hoc vytvářenými slovními hříčkami založenými na homofonii. V příložené tabulce se opět omezíme na výběr těch nejzákladnějších.

TABULKA I

Nejčastější homofonní symboly v čínském výtvarném umění

(V prvním sloupci je uveden konkrétní předmět, ve druhém jeho blahopřejný význam odvozený na základě, někdy jen přibližné, homofonie.)

Bambus ču ?	přát ču ?
Begónie chaj-tchang ??	siň tchang ?
Citrus fo-šou (Buddhova ruka)??	šťěstí a dlouhý věk fu šou ??
Cvrček kuo-er ??	úředník kuan-er ??
Čáp lu ?	cesta lu ?
Datle cao-c' ??	brzy syna cao-c' ??
Halapartna t'i ?	šťěstí t'i ?
Chryzantéma t'ü ?	přebývat t'ü ?
Ibišek fu-žung-hua ???	bohatství a sláva fu-žung-hua???
Jelínek lu ?	úřednická kariéra lu ?
Kapr li ?	prospěch, zisk li ?
Klobouk kuan ?	úřad kuan ?
Kočka mao ?	80 let mao ?
Kohout t'i ?	šťěstí t'i ?
Koza/ovce jang ?	šťěstí siang ?
Křepelka an-čchun ??	klid, mír an ?
Kůň ma ?	ihned ma-šang ??
Lev š' ?	generace š' ? učitel š' ?
Litofon čching ?	požehnání čching ?
Lotos che ?	soulad che ?
Lotos lien ?	neustále lien ?
Magnólie jü-lan ??	nefrit jü ?
Mince čchien ?	před, vepředu čchien ? plně, v úpl-
nosti čchüan ?	
Motýl tie ?	70 let tie ?
Netopýr fu?	šťěstí fu?
Opice chou ?	šlechtic chou ?
Ryba jü ?	nadbytek jü ?
Skořicovník (též osmanthus) kuej?	vznešený kuej ?
Slítek jüan-pao ??	první (např. u zkoušek) jüan ?
Slítek stříbra ting ?	jistě ting ?
Slon siang ?	šťěstí siang ?
Sumec nien ?	rok nien ?
Štětec pi ?	určitě pi ?

Tomel š' ?	věc š' ?, všechno š' š' ? ?
Trojnožka t'üe ?	šlechtický titul t'üe ?
Tygr chu ?(v některých dialektech fu)	štěstí fu ?
Ústní varhánky šeng ?	rodit šeng ? stoupat (např. v kariéře) šeng ?
Váza pching ?	mír pching ?
Včela feng ?	udělit (titul) feng ?

TABULKA II

(Nejběžnější symbolické významy motivů oblíbených v čínském užitém umění.)

bambus	vytrvalost, zásadovost, ušlechtilost
broskev	dlouhověkost
borovice	dlouhověkost
buvol	jaro
granátové jablko	četné potomstvo
houba ling-č'	dlouhověkost
chryzantéma	dlouhověkost; ušlechtilý charakter
jelínek	úspěšná kariéra
jeřáb	dlouhověkost
kámen	pevnost, dlouhověkost
kapr	vytrvalost; bohatství
kohout	humanita, bdělost, spolehlivost
mandarínské kachničky	manželská láska, věrnost
mince	bohatství
motýl	hojnost; proměnlivost života a relativnost věcí; tělesná láska
oblaka	povýšení, „vše podle přání“
pivoňka	bohatství a vznešenost
slivoň japonská (rozkvetlá snítka)	jaro
slitek stříbra	bohatství, úspěch v podnikání
tykev	četné potomstvo
vepř	bohatství
vonokvět (osmanthus fragrans), rostlina obvykle zaměňovaná se skořicovníkem	
úspěch u zkoušek, muž pevných morálních zásad	
žába	bohatství

Blahopřejné fráze

Idiomatická součást motivů *tí-siang*, t.j. blahopřejné fráze, mají různou strukturu, původ a charakter. Jedná se o dosti nesourodý konglomerát idiomatických obrátů, literárních citací, lidových rčení a tak podobně. U některých frází je možno vystopovat literární původ; řada jich pochází z nejstarších písemných památek jako je Kniha písní. U jiných je původ nezřetelný, nebo se zdá vycházet z relativně velmi obskurních děl, jako jsou různé cestopisné črty apod., u nichž si jen stěží dovedeme představit, jak mohly dojít tak univerzálního rozšíření.

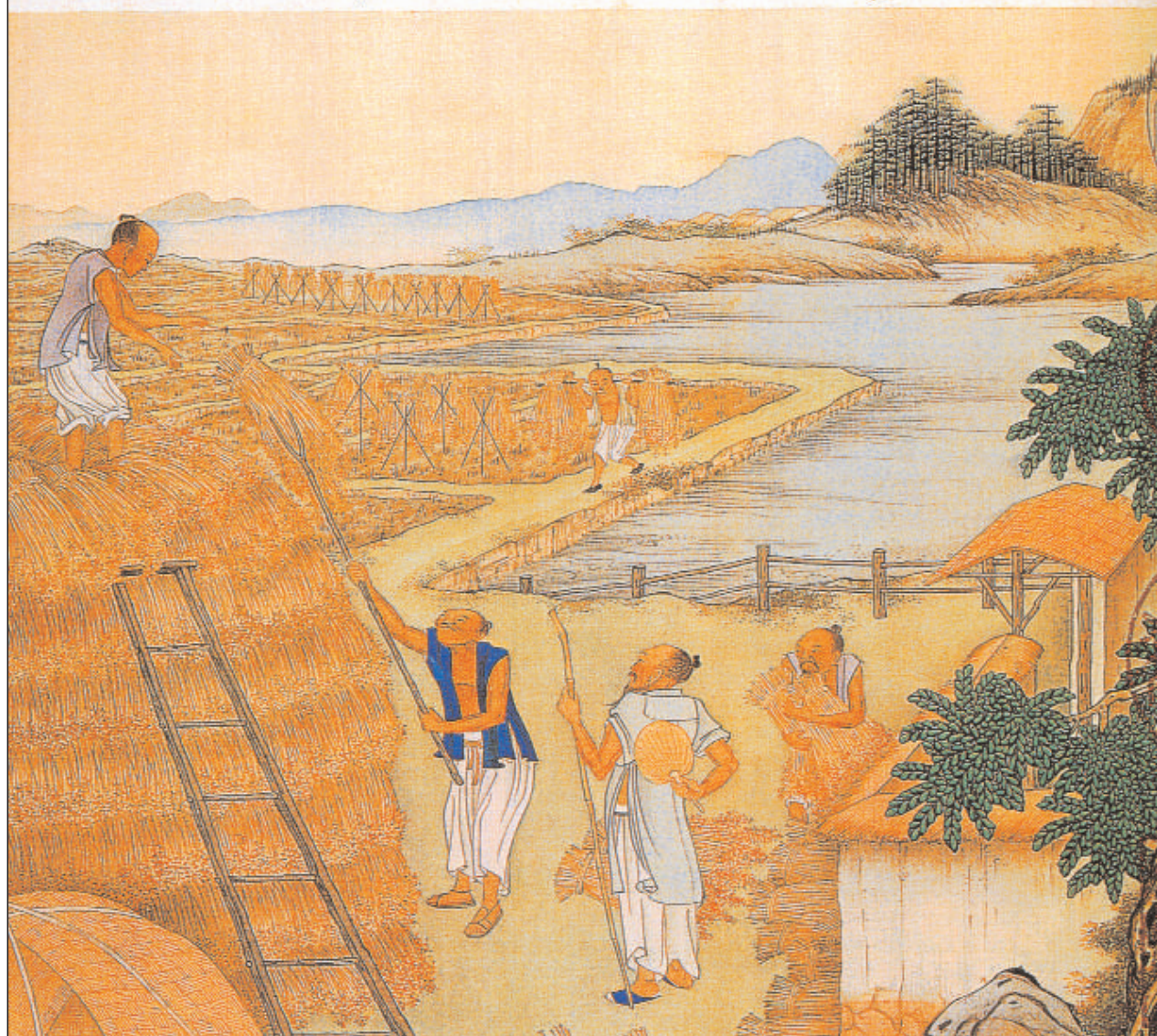
Zajímavým jevem je myšlenkový posun některých frází ve srovnání s významem původní literární citace. Někdy je smysl citované fráze ve slovníku *tí-siang* právě opačný než v původním díle. Tento zdánlivý paradox bude snad srozumitelnější, uvědomíme-li si, že frazeologie *tí-siang* vyjadřovala namnoze hodnoty zcela protikladné těm, jež zastávala vysoká literatura, z níž tyto obraty často pocházejí. Lidový génus si původní myšlenku přizpůsobil obrazu svému; namísto vznešených ideálů a hlubokých filozofických myšlenek podsunul svoje každodenní starosti a zájmy: zbohatnout, rozmnožit se, dožít se.

Dvě z nejběžnějších blahopřejných frází, „Zlata a nefritu plná síň“ (obr. 152) a „Trojí mnoho“ (tj. mnoho štěstí, mnoho synů a mnoho let dlouhého věku) pocházejí původně z děl klasiků taoistické filozofie, Starého mistra Lao-c' a Mistra Čuang-c'. Fráze „zlata a nefritu plná síň“ (*t'in jü man tchang*) je běžným blahopřáním k narození dítěte; výraz „zlato a nefrit“ je zde chápán přeneseně jako „synové a dcery“, což se ostatně odrazilo i v idiomu „zlatí chlupci a nefritové dívky“ (*t'in tchung jü nü*) ve významu „zdárné děti“. Vedle toho je ale zjevně někdy též chápána doslovně jako přání bohatství. Tato fráze je citací z Tao-te-tingu, knihy Starého mistra, avšak neúplnou. Celá pasáž správně zní: „Zlata a nefritu plná síň, nikdo je nemůže uhlídat.“ Z kontextu je patrné, že citát je varováním před shromažďováním světských statků, což je zcela v duchu Starého mistra, který nahlíží materiální touhy jako pramen všeho zla. Vidíme, že frazeologie *tí-siang* si zde vypůjčila doslovný citát, aniž by se zdržovala jeho hlubším významem.

Podobně obrat „trojí mnoho“ (*san tuo*) je zkrácením idiomu „trojí přání strážce hranic z Chua-čou“ (*Chua-čou feng san ču*), jenž má původ v knize mistra Čuang-c', v části, kde se líčí návštěva legendárního panovníka Jaoa v Chua-čou. Jao se zde setkává s pohraničником, který mu přeje nejprve dlouhý věk, potom štěstí, a nakonec mnoho synů. Jao pokaždé zdvořile odmítá, načež pohraničnik s údivem praví: „Dlouhý věk, štěstí, mnoho synů, to je přece to, co si lidé přejí.“ Avšak Čuang-c' Jaoými ústy odpovídá: „Toto trojí není to, čím se pěstuje ctnost, proto jsem odmítl.“

Mohli bychom samozřejmě argumentovat i opačně, totiž že oba dva literární prameny svědčí o všeobecné oblibě těchto blahopřejných ideálů už ve starověku a oba filozofové s nimi pouze polemizují. Tak či onak, symbolika *tí-siang* je i po dvou tisíciletích ve svých ideálech bližší strážci hranic z Chua-čou, resp. anonymnímu hlasu lidu než filozofům Čuang-c'ovi a Starému mistrovi.

年穀豐
穰禾實
成築塲
納稼積
如系迴
里望杏
曠蒲日
多少辛
勤感倍
生



3. PŘÍLOHY

POUŽITÁ A DALŠÍ DOPORUČENÁ LITERATURA

VŠEOBECNĚ

- Asijské kultury ve sbírkách Náprstkova muzea – stálá expozice na zámku v Liběchově*, Praha, Národní muzeum 1981.
- BÖTGER, Walter (1984), *Kultura ve staré Číně*. Praha, Panorama.
- BREDON, Juliet a Igor MITROPHANOW (1927), *The Moon Year*, Shanghai, Kelly & Walsh.
- ČCHŮ Jüan (2004), *Z Čchuských písní*, (přeložil Jaromír Vochala), Praha, BB art.
- Čung-kuo ku-taj keng-č'-tchu (1995), k vydání připravil Wang Čchao-šeng, Nung-jie čchu-pan-še.
- FAIRBANK, John K. (2004), *Dějiny Číny*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny (1. vydání 1998).
- FENG C'-kchaj (1998), *Nahé srdce*, překlad a doslov Dušan Andrš, Praha, Brody.
- FRANKE, Otto (1913), *Keng tschi tu: Ackerbau und Seidengewinnung in China, ein kaiserliches Lehr- und Mahn-buch*, Hamburg, L. Friederichsen.
- CHENG, Anne (2006), *Dějiny čínského myšlení*, Praha, DharmaGaia.
- I-ting – Kniha proměn* (1995), přeložil Oldřich Král, Praha, Maxima. (Existují i další vydání.)
- JUN Li-chen a Derk BODDE (1936), *Annual Festivals and Customs in Peking*, Peking, Henri Vetch.
- KONFUCIUS (1995), *Rozpravy – hovory a komentáře* (Přeložil Jaroslav Průšek, předmluva a edice Augustin Palát.) Praha, Mladá fronta.
- Kulturní tradice Dálného východu*, Praha, Odeon 1980.
- KREBSOVÁ, Berta, (překlad a komentáře), (1997), *Lao-c'*, *Tao te ťing*, Praha, DharmaGaia.
- LEDDEROSE, Lothar (2000), *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton University Press.
- Lexikon východní moudrosti. Buddhismus. Hinduismus. Taoismus*. Zen. Olomouc, Votobia – Praha, Victoria Publishing 1996.
- LIŠČÁK, Vladimír (2000), *Čína; dobrodružství Hedvábné cesty*. Praha, Set Out.
- Ming kche li-taj Lie-nü-čuan* (Příkladné životopisy žen podle mingských tisků) (2004), Tien-cin, Žen-min mej-šu čchu-pan-še.
- MORRISON, Hedda (1985), *A Photographer in Old Peking*, Oxford University Press.
- ČCHEN FU (1924), *Nung-šu (Kniha zemědělství)*, pojednání z r. 1154, moderní vydání připravil Wang Čen.
- PALÁT, Augustin a Jaroslav Průšek (2001), *Středověká Čína: společnost a zvyky v době dynastií Sung a Jüan*, Praha, DharmaGaia.
- POSVÁTNO v životě člověka I a II* (2003), Praha, česko-čínská společnost.
- Schätze der Himmelssöhne – Die kaiserliche Sammlung aus dem Nationalen Palastmuseum, Taipeih* (2003), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland.
- STUŽINA, E.P. (1970), *Kitajskoe remeslo v XVI–XVIII vekach*, Moskva, Nauka.
- SUNG Jing-sing (1954), *Tchien-kung kchaj-wu* (Využití díla Nebes), Šanghaj, Šang-wu jin-šu-kuan (původní vydání z roku 1637).
- SUNG Jing-sing (1966), *T'ien-kung k'ai-wu. Chinese Technology in the Seventeenth Century*, The Pennsylvania State University Press 1966.
- SÜ Kuang-čchi (1959), *Nung čeng čchüan šu* (Úplné pojednání o správě zemědělství), reprint knihy z r. 1838.
- TCHAO Jüan-ming (1966), *Návraty*, přeložila Marta Ryšavá a Josef Hiršal, Praha, Odeon. (Nové vydání Praha, BB Art ...)

WU Šan (ed.), *Čung-kuo kung-i mej-šu ta cch'-tien*, Nanking, Ťiang-su mej-šu čchu-pan-še 1988.

Ilustrační materiál vhodně doplňující některé texty v této knize lze nalézt na internetových stránkách projektu nazvaného *A Visual Sourcebook for Chinese Civilization*, který připravil tým amerických historiků jako pomůcku pro učitele dějepisu (<http://depts.washington.edu/chinaciv/index.htm>)

1) KOŘENY ČÍNSKÉ CIVILIZACE V LIDOVÉ KULTUŘE

- BONDY, Egon (1992), *Čínská filosofie*, Praha, Vokno. (V příloze obsahuje český překlad spisu Čung-jung.)
FREEDMAN, Maurice (1968), „Geomancy“, in *The Study of Chinese Society, Essays by Maurice Freedman*, Stanford, Stanford University Press.
RUDOVA, Maria, Lev MENSNIKOV, Victor PETROV (1988), *Chinese Popular Prints*, Leningrad, Aurora.

2) ČÍNSKÉ ZNAKOVÉ PÍSMO

- KUČERA, Ondřej a kol. (2005), *Učebnice čínských znaků I*, Olomouc.
LIU Xie (2000), *Duch básnictví řezaný do draků*, (přel. O. Král, Praha, Brody.
LOEWE, Michael and E.L. Shaughnessy (1999) (eds), *Cambridge History of China: From the Origins of Civilization to 221 B.C.*, Cambridge University Press.
SAGART, Laurent (1999), *Roots of Old Chinese*. Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science, Vol. 184. Amsterdam, John Benjamins.
SEHNAL, David (2001), „Čínský jazyk nebo čínské jazyky?“, in *Cizí jazyky*, ročník 44, číslo 4, str. 118-119.
ŠVARNÝ, Oldřich (1998), *Učební slovník jazyka čínského I*, Olomouc, Vydavatelství UP.
TŘÍSKOVÁ, Hana, ed. (1999), *Transkripce čínštiny*, Praha, Česko-čínská společnost.
VOCHALA, Jaromír (1986), *Chinese Writing System*, Acta Universitatis Carolinae - Philologica Monographia LXX, Praha Universita Karlova.
VOCHALA, Jaromír, M. Novák, V. Pucek (1989), *Úvod do čínského, japonského a korejského písma I*, Praha, SPN.

3) DUCHOVNÍ PŘEDSTAVY V RANÉ ČÍNĚ

- ALLAN, S., *The Shape of the Turtle: Myth, Art and Cosmos in Early China*, Albany: State University of New York Press, 1991.
Das Alte China. *Menschen und Götter im Reich der Mitte. 5000 – v. Chr. – 220 n. Chr.*, München: Hirmer Verlag, 1995.
BODDE, D., *Mýty staré Číny*, v: Kramer, S. N. (ed.), *Mytologie starověku*, Praha: Orbis, 1977, s. 305–342.
CARRASCO, D., *Náboženství Mezoameriky. Kosmovize a obřadní centra*, Praha: Prostor, 1998.
COOK, C. A., Scribes, Cooks, and Artisans: *Breaking Zhou Tradition*, *Early China* 20 (1995), s. 241–277.
COOPER, E., *The Potlatch in Ancient China: Paralels in the Sociopolitical Structure of the Ancient Chinese and the American Indians of the Northwest Coast*, *HR* 22.2 (1982), s. 103–128.
CREEL, H., *The Origins of Statecraft in China: The Western Chou Empire*, Chicago: University of Chicago Press, 1970.
ELIADE, M., *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*, Praha: Argo 1997.

- ENO, R., Was There a High God Ti in Shang Religion?, *Early China* 15 (1990), s. 1–26.
- ERKES, E., *Chinesisch-Amerikanische Mythenparalelen*, *T'oung Pao* XXIV (1926), s. 32–54.
- FALKENHAUSEN, L. von, *Reflections on the Political Role of Spirit Mediums in Early China: The Wu officials in the Zhou li*, *Early China* 20 (1995), s. 279–300.
- GAO GUOFAN, *Zhongguo wushu shi*, Shanghai: Sanlian shudian, 1999.
- HAWKES, D., *The Quest of the Goddess*, v: Birch, C. (ed.), *Studies in Chinese Literary Genres*, Berkeley: University of California Press, 1974, s. 42–68.
- HSU, CHO-YUN, *Ancient China in Transition*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1965.
- HUANG TSUI-MEI, *Liangzhu – a Late Neolithic Jade Yilding Culture in Southeastern China*, *Antiquity* 66.250 (1992), 75–83.
- HULTKRANTZ, A., *Domorodá náboženství Severní Ameriky. Síla vřiz a plodnosti*, Praha: Prostor, 1998.
- CHANG, K. C., *Shang Civilization*, New Haven and London: Yale University Press, 1980.
- CHANG, K. C., *Art, Myth, and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.
- CHANG, K. C., *Shamanism in Human History: A Preliminary Definition*, *Kaogu renleixue kan* 49 (1993), 3–6.
- CHANG, K. C., *The Circumpacific Substratum of Ancient China Civilization*, v: Aikens, C. M. – Song Nai Rhee (ed.), *Pacific Northeast Asia in Prehistory: Hunter-Fisher-Gatherers, Farmers and Sociopolitical Elites*, s. 217–221.
- CHANG TAI-PING, *The Role of the T'ien-kan Ti-chih Terms in the Naming System of the Yin*, *Early China* 4 (1978–1979), s. 45–48.
- CHANG TSUNG-TUNG, *Der Kult der Shang-Dynastie im Spiegel der Orakelinschriften. Eine paläografische Studie zur Religion im archaischen China*, Wiesbaden, 1970.
- CHEN, MENGJIA, *Yinxu buci zongshu*, Beijing: Kexue, 1956.
- CHILDS-JOHNSON, E., *Jades of the Hongshan Culture: The Dragon and Fertility Cult Worship*, *Arts Asiatique* 46 (1988), s. 82–95.
- CHILDS-JOHNSON, E., *The Ghost Head Mask and Metamorphic Shang Imagery*, *Early China* 20 (1995), s. 79–92.
- KEIGHTLEY, D. N., *Sources of Shang History: The Oracle-Bone Inscriptions of Bronze Age China*, Berkeley: University of California Press, 1978.
- KEIGHTLEY, D. N., *The Late Shang State: When, Where, and What?*, v: D. N. Keightley (ed.), *The Origins of Chinese Civilization*, Berkeley: University of California Press, 1983, s. 523–564.
- KEIGHTLEY, D. N., *Kingship and Kinship: The Royal Lineages of the Late Shang*, *Early China*, Supplement 1, 1986, s. 65–66.
- KEIGHTLEY, D. N., *Shamanism, Death, and the Ancestors: Religious Mediation in Neolithic and Shang China (ca. 5000–1000 B.C.)*, *Asiatische Studien* 52.3 (1998), s. 763–831.
- KONFUCIUS, *Rozpravy*, Přel. J. Průšek. Praha: Mladá fronta, 1995.
- KOTTAK, C. P., *Cultural Anthropology*, New York aj.: McGraw-Hill 1991.
- KÜNG, H. – CHING, J., *Křesťanství a náboženství Číny*, Praha: Vyšehrad 1999.
- LEGGE, J., *The Shoo King or the Book of Historical Documents*, Hong Kong University Press, 1960.
- Legge, J., *The Ch'un Ts'ew with the Tso Chuen*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 1960.
- LEWIS, M. E., *Sanctioned Violence in Early China*, Albany: SUNY, 1990.
- LI LING, *Formulaic Structure of Chu Divinatory Slips*, *Early China* 15 (1990), 71–86.
- LIU LI, *Mortuary Ritual and Social Hierarchy in the Longshan Culture*, *Early China* 21 (1996), s. 1–46.
- LIU LI, *Who Were the Ancestors? The Origins of Chinese Ancestral Cult and Racial Myths*, *Antiquity* 73.281 (1999), s. 602–618.

- LOEWE, M. – SHAUGHNESSY, E. L. (ed.), *The Cambridge History of Ancient China. From the Origins of Civilization to 221 B.C.*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- MOTTE, F. W., *Intellectual Foundations of China*, New York: Alfred A. Knopf, 1971
- MUNRO, D. J., *The Concept of Man in Early China*, Stanford: Stanford University Press, 1969.
- NELSON, S., *Ritualized Pigs and the Origins of Complex Society: Hypotheses Regarding the Hongshan Culture*, *Early China* 20 (1995), s. 1–16.
- NIVISON, D. S., *Royal „Virtue“ in Shang Oracle Inscriptions*, *Early China* 4 (1978 – 1979), s. 52–55.
- OLIVA, M., *Mladopaleolitický hrob Brno II jako příspěvek k počátkům šamanismu*, *Archeologické rozhledy* 48.3 (1996), s. 353–383.
- PANKENIER, D. W., *The Cosmo-political Background of Heaven's Mandate*, *Early China* 20 (1995), s. 121–176.
- PINES, Y., *Intellectual Change in the Chunqiu Period: The Reliability of the Speeches in the Zuo zhuan as Sources of Chunqiu Intellectual History*, *Early China* 22 (1997), s. 43–132.
- POO, MU-CHOU, *In Search of Personal Welfare: A View of Ancient Chinese Religion*, Albany: State University of New York Press, 1998.
- QIU XIGUI, *On the Burning of Human Victims and the Fashioning of Clay Dragons in Order to Seek Rain in the Shang Dynasty Oracle-Bone Inscription*, *Early China* 9–10 (1983–1985), s. 290–306.
- SAVAGE, W. E., *Archetypes, Model Emulation, and the Confucian Gentleman*, *Early China* 17 (1992), s. 1–25.
- SEIWERT, H. M., *Orakelwesen und Zukunftsdeutung im Chinesischem Altertum*, Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 1979.
- SILBERGARD, J., *Mawangdui, Excavated Materials, and Transmitted Texts: A Cautionary Note*, *Early China* 8 (1982–1983), s. 145–185.
- SUN ZHIXIN, *The Liangzhu Culture: Its Discovery and Its Jades*, *Early China* 18 (1993), s. 1–40.
- VANDERMEERSCH, L., *Wangdao ou la voie royale: Recherches sur l'esprit des institutions de la Chine archaïque. Tome I: Structures culturelles et structures familiales*, Paris: École française d'Extrême Orient, 1977.
- VASIL'JEV, L. S., *Kul'ty, religii, tradicii v Kitaje*, Moskva: Nauka, 1970.
- WALEY, A., *The Nine Songs. A Study of Shamanism in Ancient China*, London: George Allen and Unwin Ltd., 1955.
- WU HUNG, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, Stanford, Cal.: Stanford University Press, 1995.

4) MAKROKOSMOS A LIDSKÝ MIKROKOSMOS V NAŽÍRÁNÍ TAOISTŮ

- ANDO, Vladimír (1995), *Klasická čínská medicína I–V*, Hradec Králové, Svítání 1995–2001.
- KURIYAMA, Shigehisha (1999), *The Expressiveness of the Body and the Divergence of Greek and Chinese Medicine*, New York, Zone Books.
- STRICKAMNN, Michel (2002), *Chinese Magical Medicine*, k vydání připravil Bernard Faure, Stanford University Press.
- UNSCHULD, Paul U. (1985), *Medicine in China, Berkeley*, University of California Press.

5) ZOBRAZENÍ PŘÍRODY VE STAROVĚKÉ POEZII

- ČCHŮ Jüan (2004), *Z Čchuských písní*, (přeložil Jaromír Vochala), Praha, BB art.
- KNECHTGES, David (1987), překlad a poznámky, „*Rhapsody of Sir Vacuous*“, in *Wen xuan or Selections of Refined Literature*, Princeton University Press.

- LIN Wen-yüeh (1999), *Devět zastavení s čínskou básní*, Praha, DharmaGaia.
 LOMOVÁ, Olga (1999), *Poselství krajiny; obraz přírody v díle tchangského básníka Wang Weje*, Praha, DharmaGaia.
 ŠI-KING I (1897), přeložil Rudolf Dvořák a Jaroslav Vrchlický, Praha, J. Otto.
 ŠI-KING II (1913), přeložil Rudolf Dvořák a Jaroslav Vrchlický, Praha, J. Otto.

6) KONFUCIANISMUS

- CONFUCIUS (1979), *The Analects*, angl. překlad D. C. Lau, Penguin Books.
 FINGARETTE, Herbert (1972), *Confucius – The Secular as Sacred*, Waveland Press.
 HSÜN TZU (1963), angl. překlad Burton Watson, *Basic Writings*. New York, Columbia University Press.
 LEGGE, James, *The Chinese Classics, Vol.V The Ch'un Ts'ew with The Tso Chuen*, Taipei, SMC Publishing.
 MENCIUS (1972), angl. překlad D. C. Lau, Penguin Books.
 NEEDHAM, Joseph (1956), *Science and Civilisation in China, Vol. 2*. Cambridge University Press.
 RONAN, Colin A. (1978), *The Shorter Science and Civilisation in China: 1*. Cambridge University Press.

7) TAOISMUS

- BOKENKAMP, Stephen R., ed. (1997), *Early Daoist Scriptures*. Berkeley, University of California Press.
 KIRKOVÁ, Zornica (),in *Posvátno v životě člověka...*
 KOHN, Livia, ed. (2000), *Daoism Handbook*. Leiden, E. Brill.
 LAGERWEY, John (1991), *Le continent des esprits: la Chine dans le miroir du taoïsme*, Bruxelles, La Renaissance du Livre. Der Kontinent der Geisters, Walter-Verlag, 1991. (Existuje též anglický překlad.)
 MASPERO, Henri (1971), *Le taoïsme et les religions chinoises*, Paris, Gallimard. (Existuje též anglický překlad.)
 MISTR ČUANG (2007), *Sebrané spisy*, překlad a komentář Oldřich Král, Lásenice, Maxima.
 PREGADIO, Fabrizio, „The Golden Elixir: Daoism and Chinese Alchemy“, <http://www.stanford.edu/~pregadio/index.html>.
 ROBINET, Isabelle (1991), *Histoire du Taoïsme des origines au XIVe siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf. (Existuje též anglický a německý překlad.)
 SCHIPPER, Kristofer (1979), *Le corps taoïste: Corps physique, corps social*, Paris, Librairie Arthème Fayard. (Existuje též anglický překlad.)
 SCHIPPER, Kristofer, and Franciscus VERELLEN, eds. (2004), *The Taoist Canon: A Study of Taoist Literature in the Daozang of the Ming Dynasty*, Chicago, University of Chicago Press.
 SEIDEL, Anna (1990), „Chronicle of Taoist Studies in the West 1950–1990“, *Cahiers d'Extrême-Asie* 5: 223–347.

8) BUDDHISMUS

- DEUEL, Leo (1975), „Hojnost hedvábí, kůry a papíru; A) Vnitřní Asie“, in Svědkové časů, Praha, Odeon, s. 333–378.
 FA-SIEN (1995), *Zápisky o buddhistických zemích, překlad a komentáře Josef Kolmaš*, Praha, Aurora (2. vydání).

- GRUBEROVÁ, Ivana (2006), *Jak se prodavač papíru stal buddhou*. Praha, DharmaGaia.
- HRDLIČKOVÁ, Věna (1958), „*Tun-chuangské pien-weny o Oddaném synu Mu-lienovi*“, in Acta Universitatis Carolinae – Philologica, no. 2, s. 269–286.
- HRUBÝ, Jakub (2004), „*Sima – vládnoucí rod dynastie Jin (265–420): studie mocenského postavení knížat z císařského rodu a role, kterou sehrála v dějinách dynastie*“ (diplomová práce obhájená v Ústavu Dálného východu FF UK).
- CHUEJ-NENG (1988), *Tribunová sůtra Šestého patriarchy*, Praha, Odeon. (3. vydání s použitím transkripce pinyin jako Huineng, Praha, Vyšehrad 1999).
- JERMAKOV, M. E. (1991) (překlad a komentáře), *Chuej-tiao, Žizněopisanija dostojnych monachov* (Razdel I: Perevodčiki). Moskva, Nauka.
- KRÁL, OLDŘICH (2005), *Čínská filosofie: pohled z dějin*, Lásenice, Maxima.
- LIN Wen-yüeh (1999), *Devět zastavení s čínskou básní*, Praha, DharmaGaia.
- LIŠČÁK, Vladimír (2000), *Dobrodružství Hedvábné cesty: po stopách styků Východ-Západ*, Praha, Set out.
- LOMOVÁ, Olga a YEH Kuo-liang (2004), *Ach běda, přeběda! Oplakávání mrtvých ve středověké Číně*, Praha, DharmaGaia 2004.
- LOMOVÁ, Olga (2002), „*Na křižovatce kultur: Feng C'-kchaj*“ a „*Feng C'-kchaj: Obrana všeho živého*“, in Pěší zóna, č. 10 a č. 11.
- SŮAN-CANG (2002), *Zápisky o západních krajinách za Velkých Tchangů*, překlad a poznámky Josef Kolmaš, Praha, Academia.
- TUNG-ŠAN Liang-tie (2004), *Paradoxy čchanového mistra, překlad a poznámky Lucie Olivová*, Praha, DharmaGaia.

9) ČCHAN

- BONDY, EGON (1993), *Čínská filosofie*, Praha, Vokno.
- BUSWELL, ROBERT, JR (ed.) (2003), *The Encyclopedia of Buddhism*, Two Volumes, New York, Macmillan Reference.
- DEMIÉVILLE, PAUL (trad.) (1972), *Entretiens de Lin-tsi*, Paris, Fayard.
- DUMOULIN, HEINRICH (1988), *Zen Buddhism: A History. Vol. 1: India and China*, překlad J. HEISIG and P. KNITTER, New York, Macmillan.
- FAURE, BERNARD (1993), *Chan Insights and Oversights: An Epistemological Critique of the Chan Tradition*, Princeton University Press.
- GARFIELD, JAY (2002), *Empty Words – Buddhist Philosophy and Cross-Cultural Interpretation*, Oxford – New York, Oxford University Press.
- HEINE, STEVEN and WRIGHT, DALE S. (eds.) (2000), *The Koan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford – New York, Oxford University Press.
- HU SHIH (1953), „Ch'an (Zen) Buddhism in China: Its History and Method“, *Philosophy East and West* 5.3. No. 1 (1953), s. 3–24.
- CHENG, HSUEH-LI (1988), „Negation, Affirmation and Zen Logic“, *International Philosophical Quarterly*, vol. 26 (1998), s. 241–251.
- CHUEJ-NENG (1988), *Tribunová sůtra šestého patriarchy*, přel. OLDŘICH KRÁL, Praha, Odeon.
- KRÁL, OLDŘICH (1971), *Tao. Texty staré Číny*, Praha, Československý spisovatel.
- KRÁL, OLDŘICH (1992) (překl.), „Brána bez dveří. Deset čínských kóanů“, *Světová literatura* č. 3 (1992), s. 49–56.
- LAI, WHALEN and L. LANCASTER, LEWIS (1983) (eds.), *Early Ch'an in China and Tibet*. Berkeley, Asian Humanities Press.
- Lexikon východní moudrosti* (1996), přel. VLADIMÍR LIŠČÁK et al., Olomouc, Votobia.
- LUSTHAUS, DAN (1985), „*Ch'an and Taoist Mirrors: Reflexions on Richard Garner's*

- '*Deconstruction of the Mirror...*'", *Journal of Chinese Philosophy* 5.12 (1985), s. 169–178.
- LUSTHAUS, DAN (1988), „*Chinese Buddhist Philosophy*“, in EDWARD CRAIG (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, London and New York, Routledge.
- MCRAE, JOHN R. (1986), *The Northern School and the Formation of Early Ch'an Buddhism*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- SASAKI, RUTH FULLER (přel.) (1975), *The Record of Lin-chi*, Kyoto, Institute for Zen Studies.
- SUZUKI, SUNRJU (1993), *Zenová mysl, mysl začátečníka*, Praha, Pragma.
- Šu-La-Ce (2005), *Ranní rozhovory v klášteře opata Lin-tiho*, přel. R. Svoboda, Praha, Malvern.
- WATSON, BURTON (1993) (překl.), *The Zen Teaching of Master Lin-chi*, Boston, Shambhala.
- WILLIAMS, PAUL (1989), *Mahayana Buddhism. The Doctrinal Foundations*, London and New York, Routledge.

7) DŮM

- BERLINER, Nancy (2003), *Yin Yu Tang – The Architecture and Daily Life of a Chinese House*, Boston – Rutland – Tokyo, Tuttle.
- CLUNAS, Craig (1996), *Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China*, Durham, Duke University Press.
- Čung-kuo ku-taj tien-ču ti-šu š' (Dějiny starého čínského stavitelství) (1990), sestavil kolektiv Ústavu dějin přírodních věd Čínské akademie věd, Peking, Kche-süe čchu-pan-še. (Existuje také anglická mutace: *History and Development of Ancient Chinese Architecture*, hlavní redaktor Zhang Yuhuan, Peking, Science Press 1986.)
- DYE, Daniel Sheets (1949), *A Grammar of Chinese Lattice*, Harvard-Yenching Institute.
- FEUCHTWANG, Stephen D.R. (1974), *An Anthropological Analysis of Chinese Geomancy*, Vientiane. (Reprint Taipei 1982.)
- HARRIST, Robert E. Jr. (1998), *Painting and private life in eleventh-century China : Mountain villa by Li Gonglin*, Princeton University Press.
- HRDLIČKOVÁ, Věna a Zdeněk Hrdlička (1997), *Umění čínských zahrad*, Praha, Argo.
- Chan-taj wen-wu (Art and Culture of the Han Dynasty, 206 B.C. – A.D.220 – China at the Inception of the First Millenium) (1999), Taipei, I-šu-tia. (Obrazová publikace s čínským doprovodným textem a dvojjazyčnými popisy předmětů.)
- KNAPP, Ronald G. (2000), *China's Old Dwellings*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- KNAPP, Ronald G., ed. (1992), *Chinese Landscape: The Village as Place*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- LIANG Ssu-ch'eng (1984), *A Pictorial History of Chinese Architecture: A Study of the Development of Its Structural System and the Evolution of Its Types*, edited by Wilma Fairbank, Cambridge, MIT Press. (Dvojjazyčné anglicko čínské vydání: Tiencin, Baihua wenyi chubanshe 2001.)
- LIU Dun-zhen (1993), *Chinese Classical Gardens of Suzhou*, McGraw Hill Inc.
- LO Kai-Yin a HO Puay-Peng (1999), *Living Heritage: Vernacular Environment in China*, Hong Kong, Yungmingtang.
- OLIVOVÁ, Lucie (2003), *Čínská architektura*, Malá knižnice Nového Orientu, Praha.
- RUITENBEEK, Klaas (1993), *Building and Carpentry in Late Imperial China: A Study of the Fifteenth Century Carpenter's Manual Lu Ban jing*, Leiden, E.J.Brill.
- SMITH, Richard J. (1991), *Fortune Tellers and Philosophers: Divination in Traditional Chinese Society*, Boulder, San Francisco a Oxford.

SUN Cung-wen (2000), *Čung-kuo tien-ču jü če-süe*, Nanking, Ťiang-su kche-süe čchu-pan-še.

ŠEN, Caj-chung, *Feng-šuej, Cesta k harmonii životního prostoru*, Ikar 2001.

THILO, Thomas (1977), *Klasische Chinesische Architektur. Strukturprinzipien und soziale Funktion*, Leipzig, Koehler und Amelag.

Internetové stránky prof. Stephen L. Fielda Fengshui Gate:

<http://www.fengshuigate.com/Art-of-Fengshui.html>

8) INTERIÉR A NÁBYTEK

LO Kai-Yin a HO Puay-Peng (1999), *Living Heritage: Vernacular Environment in China*, Hong Kong, Yungmingtang.

RUAN Changjiang (1992), *Illustrated Chinese Furniture Through the Ages*, Ťiang-su mej-šu a SMC Publishing.

WANG Shixiang (1988), *Classic Chinese Furniture, Ming and Early Qing Dynasties*, Hong Kong, Joint Publishing.

SUN Cung-wen (2000), *Čung-kuo tien-ču jü če-süe* (Čínská architektura a filosofie), Nanking, Ťiang-su kche-süe ti-šu čchu-pan-še.

9) - 10) KERAMIKA

ARAPOVA, T. (1977), *Kitajskij farfor v sobranii Ermitaža*, Leningrad.

BI Keguan (1991), *Chinese Folk Painting on Porcelain*, Peking, Foreign Languages Press.

Empty Vessels, Replenished Minds: The Culture, Practice and Art of Tea (2002), Taipei, Kuo-li ku-kung po-wu-jüan.

FENG Sien-ming, ed. (1998), *Čung-kuo ku tchao-cch' tchu-tien*, Wenwu čchu-pan-še.

HÁJEK, Lubor a Milena Horáková (1982), *Keramické a hedvábnické umění Dálného východu*. Katalog k výstavě v Plzni.

HÁJEK, Lubor (1985), *Čínské hrobové figury ve sbírkách Národní galerie v Praze*, úvodní stať napsal Ladislav Kesner ml. Praha, Národní galerie.

HOBSON, R.L., *The Wares of the Ming Dynasty*, Tokyo 1962.

HORÁKOVÁ, Milena (1994), *Čínská keramikaze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha, Národní galerie.

JENYS, S. (1965), *Later Chinese Porcelain*, London.

KERR, Rose and Nigel WOOD, ed. (2004), *Ceramic Technology, Joseph Needham, Science and Civilization in China*, Vol. 5, Part XII, Cambridge UP.

LI Chuej-ping (2005), *Čung-kuo cch'-čchi tien-ting ti-čchu*, Peking, C'-tin-čcheng čchu-pan-še.

LI Zhiyuan, Cheng Wen (1984), *Chinese Pottery and Porcelain*, Peking, Foreign Languages Press.

LI Cun-jang et al. (2000), *Čung-kuo Sung Jüan cch'-čchi mu-lu, Chaj-kchou*, Nan-fang čchu-pan-še.

TCHAN Süe-chuej et al. (1998), *Čung-kuo Ming-taj cch'-čchi mu-lu, Chaj-kchou*, Nan-fang čchu-pan-še.

YANG Enlin (1987), *Chinese Porcelain Decoration in the 17th and 18th Centuries*, Edition Leipzig.

<http://www.chinese-porcelain-art.com/Bibliography-Chinese-European-Porcelain.html>

(Stránky londýnského starožitnictví GUEST & GRAY, specializovaného na dálněvýchod-

ní a evropskou keramiku. Zde je možné nalézt řadu ukázek s popisy a také podrobný seznam literatury v evropských jazycích.)

11)ŘEZBA V KAMENI

12) LAK

HERBERTS, K.: *Das Buch der Ostasiatischen Lackkunst*, 1959.

CARNER, H.: *Chinese and Associated Lacquer*, 1973.

The Exhibition of Archaeological Finds of the People's Republic of China (1978), Hong Kong.

OTTAVIANI-JAEDE, Laura (1999, 2000), Dva čínské skládací lakové paravány v Národní galerii v Praze část 1, *Bulletin NG* v Praze 1999, s. 44–55.

Část 2, *Bulletin NG* v Praze 2000, s. 93–101 (anglicky 36–49).

13)CLOISONÉE

BRINKER, H., LUTZ, A. (1989), *Chinese Cloisonné – The Pierre Uldry Collection*, Ney York, The Asia Society Galleries.

(Překlad německého originálu vydaného v Reitberg Museum, Zurich, 1985.)

ČCHEN SIA-ŠENG (1999), *Enamel Ware in the Ming and Ch'ing Dynasties*, Taipei, National Palace museum.

14) HEDVÁBÍ, ODĚV A TEXTILNÍ DOPLŇKY

ČOU Sün a KAO Čchun-ming (1984), *Čung-kuo li-taj fu-Š'* (Historie čínského oděvu a ozdob), Šanghaj, Süe-lin. (Bohatě ilustrovaná publikace opatřená anglickým resumé.)

HOWITT, F. O. (1946), *Bibliography of the Technical Literature on Silk*, London.

JÜE S'-ping (1935), *Čung-kuo cchan-s'* (Čínské hedvábí), Šanghaj, Š'-tie šu-tü.

KÜHN, Dieter (1988), *Textile Technology: Spinning and Reeling*, 9. svazek V. dílu edice Joseph Needham, *Science and Civilisation in China*, Cambridge University Press.

KÜHN, Dieter (1990), *Zur Entwicklung der Webstuhltechnologie im alten China*, Heidelberg, Edition forum.

KÜHN, Dieter (1995), „Silk Weaving in Ancient China“, in *Chinese Science* 12, s. 77–114.

LI Jing-chua (1997), *Čung-kuo ku-taj č'-siou i-šu* (Staré čínské umění textilu), Taipei, Nantchien šu-tü.

LI, Lilian M. (1981), *China's Silk Trade: Traditional Industry in the Modern World 1842–1937*, Harvard University Press.

RYCHTEROVÁ, Eva (1970), *Čínské hedvábí*, Praha, Náprstkovo muzeum.

RYCHTEROVÁ, Eva (1971), *O čínském hedvábí*, Praha, Ústředí lidové umělecké výroby.

SILK: *Replies from the Commissioners of Customs to the Inspector General's Circular No. 103, to which is Added „Manchuria Tussore Silk“*, China Maritime Customs, Šanghaj 1917.

SYČEV, L. P. a SYČEV, V. L. (1975), *Kitajskij kostjum*, Moskva, Nauka.

ŠEN Cchung-wen (1993), *Čung-kuo fu-Š' jen-tiou* (Studie o čínském oděvu a ozdobách), Hong Kong, The Commercial Press. (Dotisk 2. rozšířeného vydání publikace z r. 1981.)

ŠEN Cchung-wen (2002), *Čung-kuo s'-čchou tchu-an* (Vzory na čínském hedvábí). Pej-jué wen-i čchu-pan-še.

Vzory, stříhy, nápady (1983), Praha, Náprstkovo muzeum.

15) PAPIR, KNIHA A KNIHTISK

- BROCKAW, Cynthia J., ed., (2004), *Printing and Book Culture in Late Imperial China*, University of California Press.
- CARTER, Thomas F. (1925), *The Invention of Printing in China and its Spread Westward*, Columbia University Press.
- COHEN, Monique a Nathalie MONNET (1992), *Impressions de Chine*, Paris, Bibliotheque Nationale.
- ČCHEN Sien-sing (2004), *Ku-ti šang-pen* (Staré vzácné tisky), Mao-tchou-ning čchu-pan-še.
- KNEIDL, Pravoslav (1989), *Z historie evropské knihy*, Praha, Svoboda.
- KOCMAN, Jiří H. (2000), *Médium Papír*, Brno, VUT.
- LIU Kuo-chun (1958), *Story of the Chinese Book*, Peking, Foreign Languages Press.
- PCHAN Mej-jüe (1991), *Tchu-šu* (Knihy), Taipei, Jou-š' wen-chua.
- Chuang Šan-ku siao-kchaj Ťin-kang-ting* (Diamantová sůtra v drobném standardním písmu od Chuang Tching-tiena) (1990), Tchien-tin š' ku-ti šu-tien.
- Síň Deseti bambusů – východní grafika z alb a manuálů* (1978), Praha, Národní galerie.
- Šanghaj po-wu-kuan cang jin süan* (Pečetě se sbírky Šanghajského muzea) (1979), Šanghaj šu-chua čchu-pan-še.
- TSIEN Tsuen-Hsue (1985), *Paper and Printing*, v edici Joseph Needham (ed.), *Science and Civilisation in China*, Vol. 5, Part 1. Cambridge UP.
- TWITCHET, Denis (1983). *Printing and Publishing in Medieval China*. New York, Federic C. Bell.
- WU Kuang-ch'ing (1943), „*Ming Printing and Printers*“, in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 7, s. 203–260.

www.bl.uk/onlinegallery/ttp/digitisation.html
(stránky Britského muzea v Londýně)

16) NOVOROČNÍ OBRÁZKY

Min-tien čchien-č' mu-pan-chua (1995), *Chu-nan mìn-tien mej-šu čchüan-ti*, Taipei.

17) BLAHOPŘEJNÁ SYMBOLIKA

- E. CHAVANNES (1973), *The Five Happiness: Symbolism in Chinese Popular Art*, N.Y. Weatherhill (1. vydání....).
- CHUANG Čchüan-sin (2003), *Čung-chua wu fu ti-siang tchu-dian* (Obrázkový slovník čínských blahopřejných motivů), Peking, Sinolingua.

O AUTORECH

ANDO, Vladimír (nar. 1955 v Kolárove na Slovensku)

Absolvoval Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy, obor sinologie-orientalistika. Je vědeckým pracovníkem v Orientálním ústavu Akademie věd. Jeho specializací jsou teorie tradiční čínské medicíny a s ní spojená taoistická zdravotní cvičení. Autor řady publikací, mj. pětidílné Tradiční čínské medicíny.

ČERNÁ, Zlata (nar. 1932 v Praze)

Dlouholetá odborná pracovnice Náprstkova muzea v Praze, kurátorka čínské a vietnamské sbírky a sbírky lamaistického umění. Nyní v důchodu. Autorka četných výstav zpřístupňujících naší i zahraniční veřejnosti čínskou kulturu a umění. Těž autorka studií a překladů z čínské literatury. Učitelka klasické čínštiny v Jazykové škole v Praze. Externě přednáší v Ústavu Dálného východu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy dějiny čínského umění.

HÁLA, Martin (nar. 1961 v Praze)

Vystudoval sinologii v Ústavu Dálného východu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Postupně učil čínský jazyk a přednášel dějiny Číny na Univerzitě Komenského v Bratislavě a na UK v Praze. Překladatel a autor řady publicistických článků o moderní Číně. Pojednání o blahopřejné symbolice bylo námětem jeho doktorské práce.

HOLBA, Jiří

DOPLNIT

KIRKOVÁ, Zornica (nar...)

Vystudovala sinologii a religionistiku na FF UK v Praze. V r. 2007 dokončila doktorskou práci na téma z raně středověké literatury. Zabývá se klasickou čínskou literaturou a náboženstvím, zejména taoismem.

LI YUH-YUAN (nar. 1931, prov. Fu-tien)

Vystudoval Národní taiwanskou univerzitu a Harvardovu univerzitu. Dlouholetý vědecký pracovník v Academií Sinice, ředitel etnologického ústavu AS, profesor NTU a Univerzity Čching-chua na Taiwanu. První prezident Tiang Ting-kuovy nadace pro mezinárodní akademickou spolupráci. Prof. Li patří mezi vůdčí osobnosti čínské etnologie. Prováděl výzkum mj. mezi taiwanskými domorodci a v komunitách Číňanů žijících v JV Asii. Je autorem celé řady knih o čínské kultuře publikovaných čínsky a anglicky.

LIŠČÁK, Vladimír (nar. 1954 v Praze)

Vystudoval sinologii na Univerzitě Karlově, v současnosti je vědeckým pracovníkem Orientálního ústavu v Praze. Věnuje se kultuře národnostních menšin, čínskému zeměpisu a nejstarším dějinám čínského buddhismu (autor knihy Hedvábná cesta). Na tato témata publikuje odborné i populární články a podílel se na různých kolektivních projektech.

LOMOVÁ, Olga (nar. 1957 v Podbořanech)

Přednáší dějiny čínské literatury v Ústavu Dálného východu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Autorka monografií a článků z dějin starší čínské poezie. Překladatelka čínské literatury klasické i moderní.

MARŠÁLEK, Jakub (nar. 1972)

Vystudoval sinologii a archeologii na Univerzitě Karlově v Praze. V současnosti působí jako odborný asistent v Ústavu Dálného východu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Specializuje se na nejstarší čínské dějiny, společnost a ideologii.

SEHNAL, David (nar. 1964 v Kroměříži)

Odborný asistent v Ústavu Dálného východu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Přednáší moderní a klasickou čínštinu. V odborné práci se specializuje na gramatiku klasické čínštiny.

SLUPSKI, Zbigniew (nar.....)

Profesor čínské literatury a filosofie na universitě ve Varšavě. Vystudoval u Jaroslava Průška v Praze.????

EDIČNÍ POZNÁMKA

Statě shromážděné v této knize pocházejí od různých autorů a vznikaly v různé době. S výjimkou studie profesora Li Yi-yüana z Academie Sinica (Taiwan), která byla roce 1999 přednesena na Karlově univerzitě anglicky, byly všechny ostatní napsány v češtině. Vedle statí psaných speciálně pro tuto knihu jsou zde obsaženy také statě o čínských řemeslech, které původně vznikaly v rozmezí několika let jako doprovodné texty k tzv. měsíčním výstavkám Náprstkova muzea v Praze. Pro potřeby této publikace byly rozšířeny a upraveny.

Vznik knihy inspirovala výstava ze sbírek Náprstkova muzea nazvanou *Z myšlenek a představ Žluté země*. Výstava se původně konala v roce 2000 v Praze, v roce 2001 byla přenesena do Moravského zemského muzea v Brně a v rozšířené podobě se konala r. 2002 ve Vroclavi. V návaznosti na výstavu vydalo Moravské zemské muzeum v Brně CD-ROM (*Z myšlenek a představ Žluté země, Brno, 2002*), kde byla také část článků této knihy.

Jednotlivé statě představují fundované uvedení do daného tématu koncipované tak, aby bylo přístupné i zájemcům mimo obor sinologie. Vzhledem k tomu, že se obracíme k širší veřejnosti, užíváme v knize českou transkripci čínštiny, která je v českém prostředí z řady důvodů praktičtější. Pouze v článku Davida Sehnala, věnovaném čínskému jazyku, jsme se po jistém váhání rozhodly ponechat podle přání autora mezinárodně užívanou transkripci pchin-jin (pinyin).

Ilustrace doprovázející jednotlivé statě, pokud není uvedeno jinak, pocházejí ze sbírek Náprstkova muzea v Praze.

(editorky)

