

Magisterská práce

Ma Zhiyuan – Huangliangmeng (analýza a překlad)

Lukáš Vacek

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta
2007

Ústav Dálného východu

Prohlašuji, že jsem na této práci pracoval samostatně a s použitím literatury uvedené v bibliografii.

Obsah:

0. Úvod	3
1. Čínské drama – obecná charakteristika a historický kontext	8
1.1. Obecně o čínském dramatu	8
1.2. Hlavní proudy a charakteristika čínského divadla	9
1.3. Yuanské <i>zaju</i> – forma, konvence, umělecké prostředky, jazyk	14
1.4. Herecké typy	14
2. Ma Zhiyuan 马致远	17
2.1. Kontext doby	17
2.2. Ma Zhiyuan - život a dílo	18
2.3. Charakteristika <i>sanqu</i> 散曲	20
3. K teorii překladu a k metodice překladatelského přístupu	24
3.1. Překlady očima teorie a praxe	26
3.2. Jazyková tvořivost při překladatelské práci	31
3.3. Překladatelská praxe	35
4. Vybrané překladatelské postupy, problematická místa	37
5. <i>Huangliang meng</i> : charakteristika	49
5.1.1. Forma:	49
5.1.2. Obsah hry:	49
5.1.3. Motivy	52
5.2. Rozbor literárních prostředků	55
5.3. Tématický rozbor hry	60
6. Komentovaný překlad prvního jednání	66
Sen probuzení na cestě do Handanu během vaření žlutého prosa	67
7. Závěrečné shrnutí	82
Apendix I. Bibliografie	86
Apendix II. Kompletní hra <i>Huangliang meng</i> v čínštině	90

0. Úvod

V této práci se budu zabývat čínským dramatikem z přelomu 13. a 14. století Ma Zhiyuanem (马致远) a především jeho divadelní hrou *Huangliang meng*¹ (黄梁梦). Pokusím se ukázat problematiku překladu čínského literárního útvaru a zjistit, zda se překladatelské teorie, které zde zastoupí práce a názory J. Levého, založené na zkušenosti z překládání literárních děl v rámci evropského kulturního kontextu, dají použít jako teoretické východisko i při překládání takto jazykově i kulturně odlišného útvaru. Mým záměrem je především podat ucelený pohled na problematiku a charakter hry *Huangliang meng*, zasadit ji do kontextu žánrových konvencí a doby, kdy vznikala, a ukázat, v čem spočívají její specifika. Na rozboru hry budu chtít ukázat zásadní problémy překladu a na několika příkladech se zároveň pokusím postihnout výrazné literární prostředky a autorský styl Ma Zhiyuana. Poté přistoupím k literárnímu překladu prvního jednání, abychom si jednotlivé přístupy, problémy a charakteristické motivy představili z celkového pohledu překladatele i čtenáře.

Dále se budu zabývat *Huangliang mengem* v kontextu doby, kdy vznikl, a pokusím se ukázat, jakou váhu má téma „nesmrtelnosti“ a úniku ze všední reality v době mongolské nadvlády nad Čínou. Literární forma čínského dramatu je natolik specifická, že považuji za nutné věnovat několik kapitol charakteristice, vývoji a popisu dramatické formy, včetně charakteristiky Ma Zhiyanova díla, abychom byli schopni lépe a jasněji zařadit *Huangliang meng* jak do kontextu ostatních děl Ma Zhiyuana, tak do kontextu díla jeho současníků.

Čínské drama je velice zajímavý fenomén, který je z literárního hlediska nabitý významem i jazykovou dynamikou při zachování krajní úspornosti vyjadřování. Přístup k takovému textu je značně komplikovaný a jeho překlad je skutečným literárním oříškem. Z tohoto pohledu je proto nutné shrnout obecné lingvistické a literárně teoretické přístupy k překladu literárního díla, a to především k překladu dramatického útvaru. Pokusím se proto v jedné kapitole stručně shrnout obecné překladatelské přístupy a charakterizovat názory na překlad textu, jak je představuje především J. Levý v knize *Umění překladu*.² Také je třeba se zamyslet nad otázkou

¹ Pro přehlednost označuji zkráceným názvem *Huangliang meng* (黄梁梦), ale správně a celým názvem se hra jmenuje *Handandao Xingwu Huangliang meng* (邯郸道省悟黄梁梦), tedy dosl. Sen žlutého prosa o probuzení na cestě do Handanu.

² Levý, Jiří: *Umění překladu*. Panorama, Praha 1983.

formy překladu, tedy zda překládat pro čtenáře či pro divadelní jeviště, tj. zda upřednostnit literární překlad nebo spíše dramatický překlad, protože nesmíme zapomenout, že čínské drama je „zpěvně recitační, hudební a pohybový útvar“, který je určen pro jeviště s velmi vyhraněným provedením a nárokem na herecké „umění“.

Kontext práce, zdroje a metodika

Co se týče základních zdrojů, které používám, je to především klasická edice yuanských dramát *Yuanqu xuan* 元曲选, neboli „Výbor z dramát doby Yuan“, autora Zang Maoxuna 臧懋循. Tato edice pochází ze 17. století, ale zřejmě není původní, jsou to spíše záznamy a poznámky herců z mingské doby, což dnes již není zcela jasné. Je to můj hlavní zdroj, co se týče původního zpracování a poznámkového aparátu ke hře *Huangliang meng* (黄粱梦, neboli „Sen žlutého prosa“).

Kromě edice *Yuanqu xuan* jsem dále měl k dispozici překlad do angličtiny od autora Yen Yuan-shua (*Yellow Millet Dream: A Translation*), kterému se ve své práci také stručně věnuji, neboť jej považuji za velice zajímavou ukázkou nepřiliš zodpovědného překladu. Na mnoha místech překladatel text zjednodušil a často se od původního čínského textu velice vzdálil, o čemž budu psát v samostatné kapitole, neboť je skutečně udivující, jak dalece se překlad odlišuje.

Dalším zdrojem mé práce, či spíše „popudem“ k tomu, abych se věnoval čínskému dramatu, byly přednášky profesorky Wang Ailing (王瑗玲),³ které pro mne byly zdrojem inspirace, podávaly některé základy metodiky přístupu k této tématice, ale také výjimečného pohledu na čínské drama vůbec.

Při překladu i výkladu používám hlavně slovník *Hanyu da cidian* 汉语大词典, dále pak příručky *Yuanju suyu fangyan lishi* 元剧俗语方言例释, *Shiciquyu cihui shi* 诗词曲语辞汇释, Wang Xueqi: *Yuanqu shici* 王学奇: 元曲释词, a dále pak příručku, která mi při překládání byla velice užitečná, Dale R. Johnson: *A Glossary of Words and Phrases in the Oral Performing and Dramatic Literatures of the Jin, Yuan and Ming*. Obecné informace o dramatu a době yuanské čerpám zejména z knih J. I.

³ Přednášky profesorky Wang Ailing (Academia Sinica) probíhaly v Praze na Ústavu dálného východu ve dnech 9. – 13.12.2002 pod názvem *The Art of Ming-Qing drama (including close readings of some of the texts)*.

Crump: *Chinese Theater in the days of Kublai Khan* a Dana Kalvodová: *Čínské divadlo*.⁴

Rozvržení práce

První kapitola pojednává o obecném a historickém zařazení čínského dramatu, resp. Dramatu doby Yuan, kdy v Číně vládla dynastie mongolského původu. Podávám v ní přehledné shrnutí divadelní tvorby v Číně a stručnou charakteristiku jednotlivých období s podrobnějším rozбором yuanských *zaju* a otázky jejich vzniku. Zabývám se též formou a konvenčními uměleckými prostředky, které jsou pro yuanské drama typické. Pokusím se znázornit povahu geniality autorů, kteří byli sice omezováni striktně regulovanou formou, přesto však dokázali vytvořit hluboká, výrazově i obsahově košatá díla, jež ještě doplňuje hudební a scénické provedení.

Ve druhé kapitole se věnuji Ma Zhiyuanovi, stručně shrnuji jeho životní data, literární dílo a filosofickou stránku taoismu, která se odráží v jeho díle i životním přístupu. To je důležité pro další úvahy o smyslu a významu *Huangliang mengu* a je to podkladem pro zasazení jeho významu do širšího rámce čínské kultury, kdy se tradiční konfuciánské hodnoty dostávají do slepé uličky paradoxu vlády mongolské dynastie nad Čínou a díla typu *Huangliang mengu* svým způsobem reagují na úpadek tradičních hodnot. Kapitola se též podrobněji věnuje básním či písním doby Yuan, tzv. *sanqu* 散曲, a na konkrétním příkladě ukazuje Ma Zhiyuanovu zručnost v nakládání s tematikou i zvukomalebností verše. Tuto ukázkou pak můžeme použít pro porovnání s áriemi *sanqu* ve čtyřech jednáních dramatu *Huangliang meng* a je možné, že tím pak podpoříme domněnku některých odborníků, že totiž Ma Zhiyuan není autorem celé hry, ale jen prvního jednání.⁵

Kapitola třetí „Slovo k překladu – literární teorie, problémy autentického překladu“ pojednává o teoretickém přístupu k překladu a předkládá vymezení obecné metodiky překladatelského postupu, skloubení obecných teorií, které vznikly v západním lingvistickém světě na základě překládání ze západní literatury, s překládáním čínského literárního útvaru. V této kapitole se snažím ukázat specifičnost takového překládání, jeho úskalí a problémy, které se vymykají

⁴ Citace děl viz Apendix I: bibliografie.

⁵ O autorství *Huangliang mengu* podrobněji viz kapitola „5. Huangliang meng: charakteristika“ této práce.

překladatelským teoriím. Snažím se nalézt co nejracionálnější přístup, jenž zahrne nároky na přesnost překladu při kulturní a jazykové odlišnosti originálu a překladu, aby výsledný produkt, který dostane čtenář do ruky, byl po všech stránkách ucelený. Budu o této problematice uvažovat z hlediska několika nových pojmů, jako je např. „funkční ekvivalent“, vztah autor – recipient, extra-cultural a intra-cultural recipient, „dialektika obecného a jedinečného“, apod., které reprezentují základní teoretické prvky a východiska při překládání. Dále zde popíši několik různých, avšak komplementárních přístupů, např. lingvistické a literárněvědné metodologie, přístup komunikativní, sémiotický, psychologický a kulturně antropologický, atd. Poukáži dále na roli a funkci překladu v cílové kultuře, a také na rozdíly vnímání díla u čtenáře originálu a čtenáře překladu. Z toho vyplyne, jak náročné je překládat specifickou metaforiku a správně ji „aktualizovat“ z hlediska kulturního, historického, atd. Domnívám se, že překladatel by měl brát v potaz více přístupů, metod, jak obsáhnout a převést celé dílo, měl by se snažit udržet rozumnou linii mezi uchopením významu a čitelností díla v překladu. Zároveň je potřeba brát ohled na jednotlivé literární žánry a prostředky, a samozřejmě také na formy, které jsou v originále použité. Takto široce pojatý překlad pak není jen pouhým převodem, ale skutečným zosobněním významu v cílové kultuře a jeho přiblížením v cílovém jazyce i s jeho literárními prostředky, jinými slovy, je to hledání „funkčních ekvivalentů“.⁶

Teoretické premisy, které jsou tématem předchozí kapitoly a které vytvářejí určitý logický celek, posléze v kapitole čtvrté „Překladatelské postupy v praxi, problematická místa“ prakticky aplikuji na konkrétních příkladech z *Huangliang mengu*, které třídím dle obecných problémů, o kterých mluví i J. Levý, a já se těchto jeho kategorií jednotlivých problémů budu částečně přidržovat. V tomto oddíle chci na několika příkladech ukázat, jakým způsobem by překladatel měl přemýšlet a pracovat, zvláště má-li před sebou po všech stránkách náročný text. V tomto oddíle již budu mluvit o samotné hře *Huangliang meng*, na vybraných pasážích či jednotlivých slovech překladu prvního jednání ukáži náročnost a specifiku překladu i to, jak je složité udržet překlad v čtivé a ucelené podobě a nenarušovat jej přehnaným poznámkovým a vysvětlivkovým aparátem.

Důležitým oddílem práce pak je rozbor hry z hlediska literárních prostředků, celkový obsah hry, její forma a charakteristika v páté kapitole. To má ukázat, kam hra

⁶ Viz Ljudskanov, A.: Princip funkčních ekvivalentů – základ teorie a praxe překladu. In: *Překlad literárního díla*, str. 133–149.

směřuje a jaké má poselství. Dále rozeberu základní metafory a obrazy, které Ma Zhiyuan používá, a budu stručně komentovat tematiku hry.

Na závěr práce předkládám komentovaný překlad prvního jednání hry, který je určen pro „čtenáře“, nikoli pro jevištní využití. Pro názornost a případnou lepší orientaci doplňuji překlad původním textem. Tento oddíl bude do jisté míry vyvrcholením celého postupu mé práce, kde se pokusím již bez dalších zbytečných rozborů a úvah o smyslu či variantách překladu vytvořit co nejucelenější literární překlad prvního jednání dramatu *Huangliang meng*, tak aby bylo čtivé pro jakéhokoli čtenáře.

Tato práce jako celek je dílčí analýzou, která se zabývá jen částí problematiky tohoto dramatu, snaží se vymezit některé teoretické a praktické pojmy a především vytvořit metodickou a teoretickou základnu pro další případný rozbor. Téma by si zasloužilo mnohem detailnější analýzu a hlubší přístup např. co se týče porovnání prvního dějství s ostatními třemi, dále pak jazykový rozbor jednotlivých dějství, a v neposlední řadě též hlubší rozbor myšlenkového světa *Huangliang mengu*, který zde naznačuji jen v hlavních rysech. Tato práce má za cíl vytvořit jistý metodický a tématický základ, který by mohl být východiskem k dalšímu podrobnějšímu rozboru hry z hlediska např. problematiky autorství (podrobnější jazykový rozbor), náboženských a filosofických konotací, atd.

Závěrem bych chtěl velmi poděkovat vedoucí práce doc. PhDr. O. Lomové, CSc. za její rady, pomoc a trpělivost.

1. Čínské drama – obecná charakteristika a historický kontext

Tato kapitola pojednává o obecné charakteristice a historickém zařazení čínského dramatu, tedy i yuanského dramatu. Přehledné shrnutí divadelní tvorby v Číně a stručnou charakteristiku jednotlivých období s podrobnějším rozbohem yuanských *zaju* a otázky jejich vzniku považuji za důležitý předstupeň k tomu, abychom se mohli podrobněji zabývat vlastní divadelní hrou *Huangliang meng*, neboť takovéto obecné shrnutí nám vytvoří jakousi představu, pevnou mřížku, do které bude jednodušší *Huangliang meng* zasadit tak, aby se zřetelněji vyobrazil jeho charakter, specifika a hodnoty. Zabývám se též formou a konvenčními uměleckými prostředky, které jsou pro yuanské drama typické. Pokusím se znázornit povahu geniality autorů, kteří dokázali ve striktně regulované formě vytvořit hluboká, výrazově i obsahově košatá díla, jež ještě doplňuje hudební a scénické provedení.

1.1. Obecně o čínském dramatu

Na začátek je potřeba říci, že čínské drama obecně má dvě hlavní charakteristiky. Za prvé čínské drama má dva vnitřní životy – žije svým životem v očích publika v divadle a zároveň pulzuje v rukou čtenáře dramatu jakožto literárního textu. Já se soustředím na tuto jeho druhou formu, tedy formu literárního díla, ale s vědomím, že není možné odtrhnout původní text od jeviště. Právě herecké techniky, rozvržení jeviště a hluboká symbolika oděvů, barev i dramatických gest, měly na dramatickou literaturu obrovský vliv. Ale i adaptace tradičních legendárních námětů a historických anekdot velmi posílila onen symbolický „mód“ čínského dramatu a jeho uvedení na jevišti.

A za druhé, další charakteristika čínského dramatu spočívá v tom, že drama mělo jen zřídka „všeobecný ráz“; historie dramatu v Číně je totiž historií regionálního divadla a regionální literatury. Už prakticky od 11. století existuje dialektický vztah mezi severními a jižními hodnotami ve vývoji struktury, jazyka, či dokonce rozličných typů hereckých rolí.⁷ Dá se říci, že přes velkou podobnost, kterou regionální dramatické formy sdílejí, je tato variabilita skutečně zarážející. Bez ohledu

⁷ Viz Kalvodová, D.: *Čínské divadlo*. Passim.

na regionální odlišnosti, však můžeme všechny formy čínského dramatu charakterizovat následovně:

Za prvé, čínské drama je hudebním dramatem; hudba je důležitou součástí představení, dokresluje atmosféru a mnohdy naznačuje, kam se bude děj ubírat. Hudba je vybírána z mnoha zdrojů, které jsou jak původní, místní, tak mohou pocházet z cizích zdrojů.

Za druhé, zajímavou vlastností dramatu je, že nemusí být hráno od začátku do konce, ale mohou se vybrat pouze reprezentativní části, jedna či dvě scény.

Za třetí, hlavní literární formou je poezie (písňová forma *qu* 曲, uplatňují se též básně *shi* 诗).

A za čtvrté, všechna dramata závisejí spíše na „typech postav“, než na mimetických charakterech.⁸

1.2. Hlavní proudy a charakteristika čínského divadla

Tradice čínského divadla zahrnuje tři hlavní proudy, které měly na historii divadelní formy a dramatické literatury obrovský vliv. První z nich je severní *zaju* (杂剧 *zaju* lze přeložit jako „rozmanité hry“), nebo také *beiqu* (北曲 severní písně) či *Yuan zaju* (元杂剧, yuanské rozmanité hry, yuanské drama), které jsou charakteristické pro období od 13. století do poloviny 15. století, tedy přibližně za dynastie Yuan (jsou psány i později, ale nejsou již v popředí zájmu). Další jsou tzv. jižní tradice, jejichž představiteli jsou *nanxi* (南戏 jižní hry), kterým se také říká *wenzhou zaju* (温州杂剧 rozmanité hry z Wenzhou), *chuanqi* (传奇 dosl. „předávat neobyčejné“) nebo *kunqu* (昆曲 písně z Kunshanu) a které se datují přibližně od 14. století až do poloviny 17. století. Další tradice představují pak *pihuang* 皮簧 či *jingju* 京剧, které vznikaly někdy od poloviny 17. století a trvaly do počátku 20. století.⁹

Raná historie čínského dramatu je poněkud zastřena a nejasná, i když je možné, že vychází z forem spojených s rituálními úkony, obětováním a šamanskými

⁸ Bližší charakteristika viz níže oddíl 1.4. Herecké typy.

⁹ Viz např. Kalvodová, D.: *Čínské divadlo*. Passim.

obřady, převážně tancem, neboť mezi jevištěm a chrámem existuje dlouhá a velice intimní historie, obzvláště pak v zemědělské Číně.¹⁰ Je jisté, že divadelní jeviště bylo v období 11. až 14. století běžnou součástí místních chrámů, především těch, které byly spojeny se zemí, zemědělstvím nebo přírodními živly.¹¹ Nemusí nás to příliš překvapovat, neboť chrám byl a je i dnes centrem společenského života. Ačkoliv zde byla tato spjatost s posvátným místem, víme podle dochovaných her, že jejich náplní byla většinou témata sekulární, mnohdy přímo „obscénní“ a velmi vzdálená náboženskému rázu. Chrám nebyl centrem jenom rituálního života, ale též běžného života.¹²

Typické čínské drama – tedy drama, ve kterém se střídají zpívané a recitované pasáže, mluvená řeč a akrobatická vystoupení – vzniklo díky rozvoji dvou fenoménů. Jedním je tzv. prosimetrická literatura¹³ neboli *shuochang wenxue* 说唱文学, což znamená literatura, která je mluvená i zpívaná; a druhým je pak rozvoj velkých městských center, jako byl Bianliang 汴梁 (dnešní Kaifeng 开封), Wulin 武林 či Lin'an 臨安 (dnešní Hangzhou 杭州) a Dadu 大都 (dnešní Peking), kde se soustřeďoval zábavní „průmysl“.

V prosimetrické literatuře se střídají prozaické a básnické pasáže, které jsou jak recitované tak zpívané za hudebního doprovodu. Většinou je uvádí jeden vypravěč a vypráví ve třetí osobě formou souvislého vyprávění. Z této literatury si drama vypůjčuje základní strukturu střídání zpívaných a mluvených pasáží, využívá také souvislé vyprávění (v *zaju*) a charakteristické uvádění postav na jevišti tím způsobem, že se samy představují. Dalším rysem převzatým z prosimetrické literatury jsou hutné pasáže popisující scenerii a okolí. Tyto popisné pasáže odstraňují nutnost používání různých pomůcek a jevištních úprav, ale zato jsou náročné pro diváka, který se musí dobře vyznat ve způsobu vyjadřování i v jazyce divadelní formy.

¹⁰ Van der Loon, 1977; Cit dle Nienhauser, William H. Jr.: *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, str. 13.

¹¹ Ting Ming-i 1972, Liu Nien-tz'u 1974, Idema and West 1982, str. 89-91. Cit dle Nienhauser, William H. Jr.: *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, str. 14.

¹² Takto o tom mluví i D. Kalvodová. Zmiňuje hry typu „*nuoxi*“, hry o podivném a považuje je za pozůstatek šamanských kořenů čínského dramatu. Viz Kalvodová, D.: *Čínské divadlo*, str. 51–55.

¹³ *Shuochang wenxue* 说唱文学: tento termín zavedl Ye Dejun 叶德均 (dílo: Song Yuan Ming jiangchang wenxue 宋元明讲唱文学; Gudian wenxue chubanshe 古典文学出版社, Beijing 北京 1959.) a zahrnuje dlouhou tradici od *bianwenů* (dynastie Tang, *Dunhuang*) až k rozvinuté divadelní formě za Yuanů a k modernímu divadlu. Je třeba zdůraznit, že to není „literatura“ v pravém slova smyslu, ale orální tvorba, vypravěčství.

V období sungské dynastie se rozvíjí velice vlivný žánr prosimetrické literatury, tzv. *zhugongdiao* 诸宫调 (jakási dlouhá narativní balada, hudební suity, árie, dialogy), jenž je spojen se vznikem rozsáhlých zábavních center ve velkých městech, kterým se říkalo *washe*, *wazi* nebo *wajie* (jakési „dlážděné trhy“). Důležitou součástí těchto center byla divadla, která byla řízena a spravována vládou, a leckdy sdružovala stovky lidí.¹⁴

A právě tyto *zhugongdiao* spolu s divadelní fraškou za Songů (*song zaju* 宋杂剧) či *yuanbeny* 院本 (divadelní fraška za Jinů) představují přímé předchůdce dramatu – jakousi protodramatickou formu. Jak *song zaju* tak *yuanbeny* mají vnitřní strukturu shodnou s yuanskými *zaju*: čtyři dějství, hudební doprovod, ale především rozličné typy rolí, které se pak v *zaju* mnohem více prohloubily a rozlišily.¹⁵ Zde je třeba ještě dodat, že pro vývoj dramatu byly důležité herecké skupiny a především herectví založené na „typech rolí“ místo na postavách.¹⁶

Na tomto základě pak vzniká útvar, kterému říkáme yuanské drama *yuan zaju* 元杂剧, a začíná se tak zlatý věk čínského divadla. Zde je potřeba uvést podstatnou informaci, že totiž dramatická literatura je v Číně relativně pozdní a že se poprvé plně rozvíjí za vlády nečínské dynastie.

Když v roce 1234 vznikla mongolská dynastie Yuan, začíná se pro čínské obyvatelstvo období národnostní diskriminace i politické nepohody, protože správu země vzali do svých rukou dobyvatelé. Číňanům nebyly svěřovány žádné významné úřady a na určitou dobu došlo i k zastavení státních zkoušek. Paradoxem však bylo, že toto narušení tradičních společenských i etických hodnot v sobě skrývalo živnou půdu pro další rozmach scénických umění. J. I. Crump k tomu říká: „Není možné přehlížet skutečnost, že Čína po vpádu vetřelců trpěla, i když z mnoha důvodů byli příslušníci zábavních čtvrtí měst obzvláště imunní vůči některým nejhorším následkům mongolské poroby. Čínský herec neměl žádné společenské postavení, nemohl je tedy za velkého otřesu ani ztratit. Sotva kdy vlastnil byt i jen píď vlastní země, a tak popleněna nebyla půda jeho, ale někoho jiného. Vždy se živil svým vtipem a umem v zobrazování – nebo také na úkor – jiných tříd, takže se ho netýkalo, byla-li jejich hierarchie převrácena. A konečně se zdá, že z nějakého důvodu viděli

¹⁴ Idema a West, 1982, str. 10-102; Cit dle Nienhauser, William H. Jr.: *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, str. 14.

¹⁵ Viz Kalvodová, D.: *Čínské divadlo*, str. 51–78.

¹⁶ Vysvětlení hereckých typů viz oddíl 1.4. Herecké typy.

Mongolové v komediantech ze zábavních čtvrtí živel, který plnil požadovaný účel v jejich záměrech.¹⁷ A to není žádný výjimečný jev, naopak, dělo se to například i v případě Attily.¹⁸

Vytvoření prvních dramatických textů v písemné podobě, tedy *zaju* yuanské dynastie souvisí úzce s deklasováním vzdělanců a literátů. Rozličné restriktce zavedené Mongoly se týkaly též tradiční vzdělanecké vrstvy, která jindy měla otevřeny dveře do státní správy a byla důležitým činitelem politickým i kulturním. Mongolové zrušili státní zkoušky (na severu v roce 1237 a na jihu 1274), na základě kterých se čínští vzdělanci ucházeli o úřady. Poněvadž neměli možnost obvyklého uplatnění v úřadech a ztratili tak prostředek společenského uplatnění, nacházeli prostor seberealizace v tvorbě pro okrajové, všelidové žánry, které už za Songů a za doby dynastie Jin zapustily tak silné kořeny, že je ani vpád Mongolů nemohl vyvrátit. Jak poukázal Wang Guowei 王国维 na počátku tohoto století, souvisí vykrystalizování formy *yuanzaju*, prvních dochovaných ucelených dramatických textů, právě s deklasováním inteligence.¹⁹

Nejvýznačnější dramata *yuanzaju* byla napsána v druhé polovině 13. století a v první polovině 14. století. Druhá polovina 14. století se již obecně považuje za období úpadku a do popředí se dostávají jižní hry, *nanxi* 南戏. Jako hlavní představitelé yuanského dramatu se uvádějí čtyři dramatici: Guan Hanqing 关汉卿 (1220 či 1230 – 1300 či 1310), Wang Shifu 王实甫 (tvořil na konci 13. století), Bai Pu 白朴 (též Bai Renpu 白仁朴, 1226 – cca 1306) a také Ma Zhiyuan 马致远 (cca 1250 – mezi 1321 a 1324).

Se vznikem mingské dynastie a rozvojem průmyslu a obchodu se divadlo dostává také do dalších oblastí mimo městská centra.²⁰ Forma *zaju* je pro svou rigidnost a pevně stanovená pravidla méně oblíbená, zato se do popředí dere jižní styl dramatu, který se vyvinul z *nanxi* a vzniká další hudební styl, tzv. *kunqu* 昆曲

¹⁷ Viz Crump, J. I.: *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*, str. 22.

¹⁸ Viz Ibid.: „The situation is not without its analogies elsewhere in the world: “On the other hand, little as the barbarians [Attila and Co.] loved the theater, the mimi and scurrae of the conquered lands seem to have tickled their fancy as they sat over wine. At the banquet... in 448 the guests were first moved to martial ardour... and then stirred to laughter by the antics of a Scythian and Moorish buffoon.” (Chambers, vol. 1, str. 34)

¹⁹ Viz Wang Guowei 王国维: *Xiqu lunwen ji* 戏曲论文集; 中国戏剧出版社, Peking 北京 1957, str. 84.

²⁰ Viz Kalvodová, D.: *Čínské divadlo*, str. 113: „Od 16. století, kdy se vládní systém nově stabilizoval a na manufakturním základě se začal rozvíjet i průmysl... S vlnou dynamického rozvoje řemeslné výroby a rozšiřování obchodní sítě... se divadlo začalo šířit do dalších oblastí mimo městská centra.“

(písň z Kunshanu), který byl původně lokální, ale rychle nabral na významu. Melodie *kunqu* se začaly záhy prosazovat díky Liang Chenyuovi 梁晨鱼 (cca 1519 – 1591), který na ně začal psát hry v jižním stylu a jimž se později začalo říkat *chuanqi* 传奇 (někdy se jim také říká mingská dramata). Jejich autory byli většinou vzdělanci a jazyk i styl těchto her byl velice vytříbený.²¹

Asi nejslavnějším *chuanqi* této doby je Tang Xianziův 汤显祖 Pavilon pivoňek (*mudanting* 牡丹亭) neboli Návrat duše (*huanhunji* 还魂记). Na této hře je zajímavě vidět, jak byly požadavky na zachování principů konfuciánského dogmatu za mingské dynastie vysoké, jak zřetelný byl věčný konflikt mezi *li* 礼 (pravidla konfuciánské etiky) a *qing* 情 (spontánní pocit). V Pavilonu pivoňek je naprosto čitelná touha jednotlivce po vymanění se z rigidní konfuciánské morálky, což můžeme na jedné straně považovat za následek historického vývoje a na druhé straně absolutistické despotie za Mingů, která vyžadovala rigidní zachování principů konfuciánského dogmatu, jehož důsledky doléhaly na život jednotlivců citelněji než dříve.

V dramatu Pavilon pivoňek, je dívka jménem Du Liniang 杜丽娘, mimochodem jedna z nejpůvabnějších postav typu *dan*,²² velice přísně vychovávanou dcerou vysokého hodnostáře a zemře marnou touhou po milenci, s nímž se sblížila ve snu v Pavilonu pivoňek. Je pohřbena v zahradě, kde pavilon stojí, a rodina se z domu vystěhuje. Po třech letech se tu zastaví milenec ze snu, Liu Mengmei 柳梦梅, který na cestě do hlavního města onemocní a tráví noc ve zpustlém pavilonu. Du Liniang se mu zjeví ve snu a žádá jej, aby otevřel její hrobku. Vystoupí z ní živá a odejde s ním. Zpráva o otevření hrobky se donese hodnostáři Du, který dá Liu Mengmeie zatknout, a znovuzrození dcery a její sňatek, ke kterému nedal svolení, nechce vzít na vědomí. Rodina se smíří se svazkem mladých lidí teprve poté, kdy do případu zasáhne císařský edikt, a když se přesvědčí, že Du Liniang přivedla k životu velká láska člověka, který právě, jako nejlepší z kandidátů, nastupuje velmi slibnou dráhu hodnostáře. Důležitost tohoto dramatu spočívá v tom, že autor měl ve své době odvahu postavit vše přemáhající cit proti pokrytectví a formálnosti v lidských vztazích, proti sňatkům dohodnutým rodiči bez vědomí dcer a synů. Je tu také obsažen protest

²¹ Viz Kalvodová, D.: *Čínské divadlo*, str. 114–117.

²² Herecké typy podrobněji viz oddíl 1.4. Herecké typy.

proti stále rigorózněji dodržovanému etickému kodexu a izolování dívek v rodině. Autor vlastně také poukázal na problém velké spoutanosti jednotlivce.

V období závěru mingské dynastie a počátku Qingů, byly již *kunqu* pod patronací vzdělanců a hodnostářů, z nichž mnozí si vydržovali soukromé herecké družiny. Za poslední vrcholná dramata *chuanqi* můžeme pak označit Palác věčného života (*Changshengdian* 长生殿, autor Hong Sheng 洪昇) a Vějíř s broskvovými květy (*Taohuashan* 桃花扇, autor Kong Shangren 孔尚任).²³

1.3. Yuanské *zaju* – forma, konvence, umělecké prostředky, jazyk

Yuanské *zaju* jsou tou nejstriktněji regulovanou formou čínského divadla a mají velmi blízký vztah k lidové tradici. Pevně stanovená jevištní úprava a hudební doprovod vedly ke specifické literární podobě. Yuanské drama má pevně danou strukturu čtyř dějství s jednou dodatkovou scénou (*xiezi* 楔子), která však není nutná, funkčně rozdělené zpívané, recitované či mluvené pasáže, vždy jen s jedinou pěveckou rolí během hry a konečně striktně dodržované hudební aranžmá.

Struktura čtyř dějství je podobná struktuře pravidelné básně: *qi* 起, *cheng* 承, *zhuan* 转, *he* 合, tedy začátek, pokračování, zvrát, propojení. Prakticky ve všech dramatech stylu *zaju* jsou druhý a třetí akt dějově nejvíce nabitě, lyrika i příběh jsou v té nejvyhrocenější rovině. Čtvrté dějství je až na pár výjimek kratší než ostatní, a autor v něm shrnuje předchozí děj a znovunastoluje harmonii.

1.4. Herecké typy

Pro Čínu je velmi charakteristické, že dramatické umění přebírá metody a postupy epické, především lidové orální tvorby, což mělo vliv na utváření dramatických i hereckých postav.²⁴ Dramatické postavy jsou uzpůsobeny tak, že v sobě nesou část úlohy vypravěče: informují o svém vlastním osudu a o vztahu

²³ Viz Kalvodová, D.: *Čínské divadlo*, str. 130–138.

²⁴ Ibid.: str. 38: „Přebírání postupů epické, především lidové orální tvorby do dramatického umění, pro Čínu tak charakteristické, mělo vliv na utváření dramatických i hereckých postav.“

k jiným postavám a událostem. To je patrné především v monologu důležitých postav, kterým se mají identifikovat, sebezpředstavit. Dramatická postava osciluje mezi přímou hrou a vyprávěním o sobě samé, a tato ambivalentnost umožňuje plynule přecházet od replik v první osobě k narativním a glosujícím výpovědím.²⁵ Stálé herecké typy, které se začaly rýsovat v divadle doby Jin a Song, se v *yuanzaju* podstatně proměnily a jejich počet se zvýšil. Souviselo to s větším počtem postav, složitějším dějem dramatu a s nutností specializace na určité výrazové techniky. Zde se tedy poprvé setkáváme s výrazným rysem čínského tradičního divadla, s hereckými postavami, které nesou jak znaky typu, tak individualizovaného charakteru.

Vytvořily se čtyři kategorie stálých typů.²⁶

1. Vážné mužské typy v čele s protagonistou *zhengmo* 正末. Ostatní mužské role hráli *fumo*, *waimo* 外末, *chongmo* 冲末, chlapce *xiaomo* 小末 a starce *laomo* 老末. Úředníky a hodnostáře představoval *gu* 孤.
2. Robustní mužské typy a zlosyny hráli *jing* 净 a *fujing* 副净.
3. Komické postavy, sluhy a venkovany představoval *chou* 丑.
4. Hlavní ženské hrdinky představoval typ *zhengdan* 正旦. Starší ženy, matrony, krčmářky, představené klášterů apod. hrála *laodan* 老旦. Koketní ženy, kurtizány a nevěstky představovala *huadan* 花旦, služky *xiaodan* 小旦, vedlejší ženské role např. *sedan* 色旦, *waidan* 外旦.

Zřetelný je také odstup mezi herci a hereckými postavami, z nichž každá patří jedné ze čtyř typových kategorií. Diferenciace hereckých a následkem toho i dramatických postav má svůj původ v rozdělení úkolů malého počtu herců prvních regulérních ansámbků divadla songské doby (11. - 13. století). V dalším vývoji vzrůstaly nároky na psychofyzické předpoklady herců pro určité typy a také nároky na zvládnutí specifických hlasových a pohybových technik, jimiž byly různé typy a přibývající podtypy formovány. Čínské divadlo nezná do té míry ustálené a málo proměnné typy, jakými byly postavy *commedia dell'arte*. Podtypy čtyř základních

²⁵ Kalvodová, D.: *Čínské divadlo*, str. 38.

²⁶ *Ibid.*, str. 98.

kategorií jsou diferencovány podle věku, společenského postavení – s jasným rozlišením dvou sfér, civilní a vojenské, a výraznějších mentálních a charakterových rysů. Tyto jednotlivé dramatické a herecké postavy nesou jak obecné znaky svého typu, případně podtypu, tak znaky zcela individuální. V obou případech jde o složitý soubor hereckých a výrazových konvencí.²⁷

Herecká tvorba v čínském divadle, která evidentně patří do kategorie herectví představování, začíná nutností zvládnout dané modely konkrétních rolí v rámci typové kategorie, na kterou je herec specializován. „... dramatická postava, struktura hereckého jednání, forma role se dědí. Je zde ještě předtím než přijde herec.“²⁸ Teprve po dokonalém zvládnutí modelu jevištní postavy ji může herec sám zčásti formovat, teprve pak o ní získá přehled a hraje ji s určitým odstupem. Čínský herec však není předem omezen na to, že postavu bude jen „znázorňovat“. Ve skutečnosti se čínský herec sice vyhýbá úplnému „přetělesnění“, ale střídá emocionální ztotožnění s postavou s odstupem od ní – zvláště v technicky náročných, expresivních částech role. Herci také mluví o dvojí fázi vztahu k postavě, o vnitřním ztotožňování a „vstupování do ní“ v procesu učení, studia, a o jejím zobrazování, „vystupování z ní“, když ji hrají.²⁹ Toto určité střídání poloh vcitřování a vědomé ostENZE náročných pasáží má vliv i na diváka. Je redukována jeho tendence ztotožňovat se citově s postavami, je hercem vědomě vytrhován, veden k tomu, aby oceňoval náročnou divadelnost projevu.

Značný odstup herců od typově definovaných hereckých postav umožnil v čínském divadle kdysi běžné představování žen mužskými herci, k němuž tehdy vedly důvody sociální a etické. Celý soubor konvencí, znakových vzorců, který zahrnuje způsob mluvy, chůze, gest, mimiky, je zaměřen na postižení „podstatného“, totiž esence ženství, která bývá v podání herců-mistrů ženštější a umělečtější než v podání hereček a umožňuje i nadhled, filozofování o ženských vlastnostech.³⁰

Tolik úvodem k problematice charakteristiky čínského dramatu v jeho historickém vývoji i k jeho základním charakteristickým rysům. Je to důležitý kontext pro konkrétní rozbor a interpretaci tohoto překládaného dramatu a jeho lepší pochopení.

²⁷ Kalvodová, D.: *Čínské divadlo*, str. 38.

²⁸ Grotowski, J.: *Around Theatre – The Orient – The Occident*. Referát na kongresu Teatro Oriente-Occidente. Řím 1984.

²⁹ Zhou Mulian wutai yishu 周慕蓮舞台藝術, Shanghai 上海 1968, str. 148. Cit dle Kalvodová, D.: *Čínské divadlo*, str. 39.

³⁰ Kalvodová, D.: *Čínské divadlo*, str. 40.

2. Ma Zhiyuan

Ma Zhiyuan 马致远 (cca 1250 – mezi 1321 a 1324) je jedním ze čtyř hlavních dramatiků mongolské dynastie Yuan. Jeho dílo zastupuje tu část autorů, kteří se v beznadějně situaci soudobých poměrů snažili uniknout ze „světské reality“ a inklinovali k taoismu. Zachovalo se 7 z celkem 16 jeho *zaju*, tedy dramát yuanské doby, v nichž se často projevuje jeho obdiv a vztah k taoismu (přestože jeho nejznámější hrou je Smutek v paláci Hanů, *Han gong qiu*, která je „netaoistická, viz níže). Vedle realistické drobnokresby charakterů a naléhavého zájmu o lidské problémy ve všedním světě, jež můžeme nalézt u soudobých autorů Guan Hanqinga či Wang Shifua, se Ma Zhiyuan pro svůj příklon k taoismu jeví jako dramatik a básník s výrazným sklonem k transcendentálnímu pohledu na svět. Je to dáno především situací, která nastala za yuanské dynastie, kdy vzdělanci neměli možnost realizovat své schopnosti a literární nadání. Věnovali se tedy pokleslejšímu žánru divadelní hry, ale vložili do něj témata a motivy, kterými různými způsoby reagovali na společnost a její vývoj a hledali východiska z tíživé situace a zároveň realizaci sebe sama. A právě Ma Zhiyuan je obvykle charakterizován jako „nejliterárnější“ z yuanských dramatiků.

2.1. Kontext doby Yuan

Filosofie

Tradiční čínská filosofie a náboženství s nezmenšenou silou pokračovala za mongolské nadvlády bez větších potíží ve svém vývoji. Buddhismus se u Mongolů těšil značné přízni, neboť sami Mongolové jej přijali za vlastní v jeho lamaistické podobě.³¹ Taoismus byl velice populární po celé Číně, i konfucianství pokračovalo. Co se týče buddhismu, Mongolové mu byli velice nakloněni, především tibetskému buddhismu. Ze svých mocenských pozic neúměrně preferovali buddhistické kláštery,

³¹ Viz Palát, A., Průšek, J.: *Středověká Čína*, str. 49: „...Mongolové byli v důsledku svého historického vývoje hluboce náboženští. Většina z nich přijala buddhismus, někteří však stále ještě byli vyznavači původního šamanismu. Když se Mongolové zmocnili Číny, stali se tu téměř bez výjimky horlivými vyznavači buddhismu (v jeho lamaistické podobě)...“

jimž dávali ze státních prostředků velký pozemkový majetek a vyňali je z daňových povinností.³²

Mongolští vládcové se ale jinak velice zajímali o různá náboženství. Například Kublajchán zval ke dvoru představitele rozličných vyznání k diskusím. Dovolil nestoriánům a katolíkům, aby si zakládali misie v Číně, stejně tak i tibetským lámům, muslimům či hinduistům.³³ Yuanská dynastie je ve skutečnosti obdobím kulturní výměny mezi Čínou a ostatním světem (viz např. Marco Polo).

Období vlády Mongolů v Číně se všeobecně považuje za dobu deprese hanského etnika a velké potupy Číny. Faktem je, že hanští „vzdělanci“ měli velice omezené možnosti tvorby a seberealizace, stejně tak i císařský dvůr nabývá zcela jiných perspektiv, než v dynastiích předchozích. Například u státních zkoušek, které byly vždy cestou ke kariéře a jistotě, bývala v Číně vždy velká konkurence, ovšem během mongolské dynastie se tato situace vymyká „řízení“. Nejdříve zkouškový systém úplně zaniká, pak je znovu obnoven (1315), ale počet úspěšných kandidátů klesá. Čím je to způsobeno? ... *v době mongolské dynastie Jüan dochází k rapidnímu poklesu [absolventů státních zkoušek]; roční průměr úspěšných kandidátů tu je sotva více než třicet osob, což zřetelně naznačuje, do jaké míry byly jednotlivé úřední funkce obsazovány v rozporu s tradiční čínskou koncepcí správy země...*³⁴ Nelze se potom divit, že když veškeré snahy zklamaly, vzdělanci typu Ma Zhiyuana se raději vrhli na „nízkou“ literaturu a tvořili pro obyčejné lidi a do své tvorby vtěsňovali svůj smutek a rozčarování, které často vyústily k inklinaci k taoismu a odvrácení od konfuciánské tradice a morálky.

2.2. Ma Zhiyuan – život a dílo

O životních osudech Ma Zhiyuana se dozvídáme velmi málo a to ještě jen z náznaků v básních *sanqu*, jejichž byl vynikajícím autorem. Mládí prožil v Dadu,³⁵ kde získal vzdělání, a posléze také bezvýznamné místo úředníka v jižních provinciích. To jej valně neuspokojovalo, a tak se rozhodl pro literární tvorbu a cestování, až nakonec zakotvil v Hangzhou. Z jeho díla se zachovalo sedm *zaju*, z nichž čtyři mají

³² Ibid., str. 49.

³³ Viz Palát, A., Průšek, J.: *Středověká Čína*; str. 236–239.

³⁴ Viz Palát, A., Průšek, J.: *Středověká Čína*; str. 300.

³⁵ Dadu 大都, dnešní Peking.

zcela taoistický charakter a dvě jsou psány na milostné téma. Kromě *Huangliang mengu* pojednává o konverzi k taoismu i hra „Řezník Ren Fengzi“ (*Ren Fengzi*), v níž dosáhne osvícení venkovský řezník, a „Pavilon Yueyang“ (*Yueyang lou*), hra, v níž konvertuje k taoismu majitel čajovny. Taoistické téma obsahuje i hra „Nespoutanost Chen Tuanova“ (*Chen Tuan Gao Wo*), jejímž námětem je příběh poustevníka Chen Tuana, který prorokuje jistému muži, že se stane císařem. Když tento skutečně nastoupí na trůn dynastie Songů a chce z vděčnosti zahrnout poustevníka světskými požitky, Chen Tuan dává přednost svému starému, svobodnému a nespoutanému životu v horách.

Velmi zvláštní a pozoruhodné postavení nejen v Ma Zhiyuanově díle, ale v yuanských *zaju* vůbec, má jeho druhá milostná hra – často překládaná do západních jazyků – „Podzim v paláci Hanů“³⁶ (*Hangong qiu*). Téma je všeobecně známé. Hanský císař musí v zájmu míru darovat tatarskému chánovi nejmilovanější dívku ze svého harému. Dříve než se dostane do chánova tábora, dívka, která se jmenuje Wang Zhaojun, spáchá sebevraždu. Tato legenda byla nesčetněkrát zpracována v populární literatuře. V Ma Zhiyuanově drammatizaci je však toto téma velice citlivě zpracované, hlavní hrdinkou není Wang Zhaojun, ale císař, se svou láskou a nekonečným bolem. To je velice výjimečný posun tématu k císařově „citovému bolu“. Svou neobvyklou kompaktností, stylovou strohostí, statickou výpravností a vypjatou lyričností, dále pak koncentrací na jediné téma – hluboký cit, jehož nositelem je hlavní postava – a rozvíjením této emoce do šíře s neobyčejnou dávkou poetické imaginace, připomíná toto drama některé japonské hry *nó*. Je to *zaju* „aristokratická“, vážná, není v ní nic z měšťanské barvitosti a proměnlivosti převážné většiny *zaju*, žádné humorné odlehčující intermezzo.³⁷

Přímočará linie příběhu kontrastuje s moudrostí a básnivostí císařových písní. Kromě císaře a zčásti Wang Zhaojun, kteří jsou však zachyceni pouze v citové rovině, jsou ostatní postavy schematickými zkratkami, nemajícími jinou funkci – podobně jako postavy připsané vedlejším typům *waki* v hrách *nó* – než posunovat děj dopředu.³⁸ Jednou z těchto postav je ministr, jehož císař pověří, aby dal zhotovit portréty nejkrásnějších dívek. Ministr bere úplatky, a poněvadž rodina Wang Zhaojun je chudá, zfalšuje její portrét. Císař teprve náhodou objeví Wang Zhaojun a pozná,

³⁶ D. Kalvodová překládá jako „Smutek v paláci Hanů“. Viz Kalvodová, D.: *Čínské divadlo*, str. 89.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

že ho ministr podvedl. Odsoudí ho k smrti, ale on uprchne k Tatarům. Navede chána, aby císaře požádal právě o Wang Zhaojun. Císařovy lyrické písně líčí, jak od prvního okouzlení jeho láska k Wang Zhaojun vzrůstá až k vášnivému vzplanutí. Císař netuší, že se stal obětí intrik svého bývalého ministra. Síla jeho citu k dívce je tak veliká, že ho neděsí jen představa, že ji ztratí, ale i obavy o její další osud v nehostinné zemi. Truchlení nad jejím odchodem je nekonečné. Na začátku 4. dějství se Wang Zhaojun císaři zjeví ve snu.³⁹ Kruté probuzení a zlověstný nářek divokých hus (jenž je vynikající scénickou zvukovou kulisou) provází jediný teskný „song“ císaře, který naplňuje téměř celé toto závěrečné dějství.

Ma Zhiyuan je dále autorem poezie *sanqu*, která si získala kritické uznání. Mezi krátkými skladbami (*xiaoling* 小令) a delšími písňovými sekvencemi (*taoshu* 套数) je nejznámější krátká básnická skladba Podzimní myšlenky (*qiusi* 秋思). Ta je obdivována pro svou úspornost vyjadřování. Co se týče písní *qu*, je Ma Zhiyuan často přirovnáván k Su Dongpooovi a jeho básním *ci*. Oba významnou měrou rozšířili pole působení svého žánru.⁴⁰ Díky němu se *qu* stala důležitou básnickou formou čínské poezie.

2.3. Charakteristika *sanqu* 散曲⁴¹

Abychom uchopili téma divadelní hry za dynastie Yuan a tedy i *Huangliang mengu* v celém jeho rozsahu a charakterizovali jednotlivé jeho složky, je třeba také popsat písňovou formu, která se objevuje poprvé za dynastie Yuan a je těsně spjatá s dramatickou tvorbou.

Sanqu,⁴² jak je dnes nazýváme, patří ke stejné tradici písňových veršů, jež se pne po celé šíři dějin čínské literatury a ke které patří např. básnické formy *shi*, *ci*, atd. Je to název žánru, který se pojí k veršům a písním psaným během yuanské dynastie,

³⁹ Podobně jako v *Huangliang mengu*, objevuje se i zde motiv snu, jako prostředku ve výstavbě hry.

⁴⁰ Viz Nienhauser, William H. Jr.: *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, str. 612.

⁴¹ Schlepp, Wayne: *San-ch'ü, Its Technique and Imagery*, Introduction, str. 3–19.

⁴² Schlepp, Wayne: *San-ch'ü, Its Technique and Imagery*, str. 3: Termín *qu* (nebo také *quzi*) původně odkazoval na hudbu písňové formy, kdežto jiný termín, *ci*, označoval text písně. Jako *ci* nazýváme základní písňový korpus, který se dochoval z doby Tang a Song, a to, čemu dnes říkáme *sanqu*, se za yuanské dynastie stále ještě nazývalo *ci*. Teprve později se termín *qu* používal pro texty písní dochovaných z yuanské doby, zřejmě díky užívání tohoto názvu pro text i pro hudební složku písní za Mingů a Qingů. Později, když hudba doby Yuan přestala být v módě, a to, co zbylo z Yuanských písní, byly jen zbytky veršů, používal se termín *qu* nebo *sanqu* k odlišení yuanských písní od tangských a songských.

tedy během období, kdy Čína byla pod nadvládou Mongolů (1264–1368). Hudba poezie *sanqu* zněla na tržištích, vyhrávala ve vykřičených domech, či na jiných místech, kde se shromažďovalo více lidí. V tomto se také yuanská doba mírně liší oproti jiným dobám, *sanqu* však, stejně jako písňové verše za dynastií *Song*, *Tang*, či v ještě dřívějších dobách, byla „živou formou“, jejíž jazyk se velmi blížil jazyku ulice.

Jelikož byla *sanqu* populárním žánrem, který nebyl jen záležitostí učenců a jazyka, který již dávno nebyl živou hovorovou formou, přitahovala mnoho talentovaných autorů. Témata se většinou týkala nějaké radostné kratochvíle, u jiných autorů však byla zdrojem hluboká imaginace či zamyšlení. S touto formou bylo možné zacházet všemi možnými způsoby. Stejně jako v dobách předchozích, existovaly veselé písně, milostné písně, písně o osobním utrpení či veřejné potupě, satirické, posměšné, nostalgické na téma „ubi sunt“ a mnoho dalších, kde tématem byl především útek před útlakem doby. Jak forma *sanqu* přitahovala stále více autorů, její jazykový styl, stejně jako témata, se stával stále rozmanitější. Hovorový jazyk či jazyk blízký hovorovému sice stále zůstával aktuální, avšak vznikalo stále více *sanqu* psaných literárním jazykem, který napovídal, že jejich autory mohli být jen učenci zběhlí a vzdělaní ve starých tangských a songských formách verše.

Tato básnická forma byla přesto přese všechno velmi vázaná na hovorový jazyk. Básně byly komponovány na konkrétní melodie, měly různě dlouhé verše a výrazným jazykovým rysem bylo též ovlivnění existencí atonických slabik.

Ma Zhiyuanovy *sanqu* jsou velmi specifické, mají dobře propracovanou strukturu a podle W. Schleppa je v nich dobře patrné, jak mistrovsky autor pracuje s rýmem a s básnickou gradací, neboli „básnickým klimaxem“. Pro další rozbor divadelní hry možná bude účelné, předvést stručný rozbor krátké Ma Zhiyuanovy básně (煙寺晚鐘, Večerní zvony v mlžném klášteře), abychom na tomto krátkém úseku ukázali, jak mistrně dokáže Ma Zhiyuan tvořit nálady, básnické obrazy a zároveň zachovává zvukové vzorce:

寒煙細	Zimní dým je tenounký,
古寺清	Prastarý chrám je poklidný.
近黃昏禮佛人靜	Blíží se soumrak, utichli všichni kdož uctívají Buddhu.

順西風晚鐘三四聲	Vane západní vítr, večerní zvon třikrát čtyřikrát zazní.
怎生教老僧禪定	Jak má starý mnich praktikovat dhjánu? ⁴³

„Slova v rýmech, kromě svého postavení jakožto individuálních jednotek významu, fungují také jako speciální rys zvukového vzorce v básni.“⁴⁴ Ma Zhiyuan, jak je vidět na této vzorové básni, pracuje i s námětem básně tak, že každé slovo v rýmu funguje i jako klíčové slovo v rozvíjení básnického vyprávění. První slovo v rýmu, *qing* 清, navozuje atmosféru klidu, také oba řádky 寒煙細, 古寺清, nám poskytují obrazy klidu a utěšenosti. Slovo *jing* 靜, na konci první věty, jako první odkazuje ke „zvuku“, vlastně spíše k jeho nepřítomnosti. Verš 2a ve veršové formě je velmi silný, kritický, ne proto, že začíná druhou větou, ale protože je to jediná řádka celé básně, která má sedm slabik, tradiční rytmus a tři slabiky následují po césuře. V této jediné řádce v básni Ma Zhiyuan přímo uvádí zvuk do čtenářovy fantazie, pomocí rýmového slova *sheng* 聲, které aktivně popisuje zvukové vjemy básně. A proto na nejsilnějším místě nejsilnější řádky autor vkládá velmi významný prvek celé scény, rozezvučení zvonu, čímž se ta křehce poklidná atmosféra, na jejímž vytvoření si autor dal tolik záležet, se stejným zápalem boří. Poslední řádek bývá v této veršové formě obvykle antiklimaktický. Zde je jakési ironické zakončení („wry ending“⁴⁵), které je typické pro Ma Zhiyuanovy básně. Tato pečlivě vystavená struktura a zručné řešení klimaxu odpovídá autorově vnoru do detailů scény, ovšem převážně je to díky jeho technickým schopnostem, kdy pochopení principu rýmu je nezbytným předpokladem.

Rým je opravdu veledůležitým aspektem básní *sanqu*, proto by bylo logické, aby i v tom překlad reflektoval originál. V praxi je však něco takového nemožné, jelikož by bylo potřeba reprodukovat stejný počet koncových rýmů a stejný počet schémat rýmů jako v čínštině. Proto je zcela zřejmé, že při překladu je třeba se držet předpokládaného efektu jednotlivých rýmů, nikoli rýmů jako takových. A to je pro

⁴³ Viz též Schlepp, W.: *San-ch'ü, Its Technique and Imagery*, str. 63–64.

⁴⁴ Schlepp, W.: *San-ch'ü, Its Technique and Imagery*, str. 63–64: In addition to their prominence as individual units of meaning, the rhyme words stand out as a special feature of the sound pattern in the poem.

⁴⁵ Schlepp, Wayne: *San-ch'ü, Its Technique and Imagery*, str. 63–64.

potřeby této práce velice důležité zjištění, které dotváří problematiku překladu, kterou zpracovávám v kapitole o teorii a praxi překladu.

3. K teorii překladu a k metodice překladatelského přístupu

Hlavním cílem, který mne vedl ke zpracování hry Huangliang meng bylo zjistit, jak lze v překladu zachytit sémantické bohatství výrazově tak rozvinutého jazyka, který oplývá množstvím narážek a ve kterém se vedle vytříbeného jazyka objevují zcela hovorové výrazy. Hra je totiž napsána přesně takovýmto stylem. Nutno podotknout, že bez poznámek by byl text v holém překladu nepřehledný, či spíše „nečitelný“. (Zde můžeme uvést jen na okraj například výraz „krásná žena se smísí s děťátkem“ neboli významově „rtuť i olovo se smísí,“ 使姪女嬰兒配定 *shi chanü ying'er peiding*, nebo narážku na historické osobnosti: „I kdyby vaše schopnosti předčily Hanxina, i kdyby vaše výmluvnost překonala Suqina...“ 假饒你手段欺韓信, 舌辯賽蘇秦 *jia rao ni shouduan qi Hanxin, she biansai Suqing*, atd.).⁴⁶ Jak tedy přistoupit k překladu takto mnohvrstevnatého textu, podmíněného celou řadou stylistických konvencí a navíc obsahující množství v mnoha ohledech symbolických narážek, o kterých budeme později také mluvit?

Tato otázka je v případě takto specifického textu skutečně zásadní. Má překladatel přistoupit k textu z hlediska všech možných významů a snažit se dosáhnout stejného efektu, jaký má text v originále, zachovat veškeré jeho charakteristiky, plynulost, členění a význam, nebo je potřeba text především přeložit a řídit se jen bezprostředním „vyprávěcím“ významem? Mezi čistě vyprávěným textem (tedy např. při překladu pro „jeviště“) a textem literárně komentovaným, který alespoň částečně zachycuje a ozřejmuje zvláštnosti originálu, je zásadní rozdíl. Upřímně řečeno, podle mne neexistuje způsob, jak text celistvě přeložit do jiného jazyka přesně i s jeho implicitními a skrytými významy, možnými výklady a narážkami. Jediné, čeho by se překladatel měl držet, je snaha obsáhnout text v jeho komplexní jazykové charakteristice a uceleném prvoplánovém významu a případně pomocí poznámkového aparátu podchytit kritická místa a čtenáři překladu (který nemá hlubší znalosti kulturního kontextu, ale ani jazykových a stylistických specifik) tak zprostředkovat alespoň vysvětlivkou to, čeho si čtenář vycházející z původní kulturní zkušenosti, který má v ruce originální text, všimne zcela bezděky, díky intimní znalosti kulturně antropologického kontextu. Kdežto čtenář pocházející z jiné kultury

⁴⁶ Viz podrobněji: 4. kapitola této práce „Překladatelské postupy v praxi, problematická místa“, která zpracovává příklady, nad jejichž překladem je z hlediska uchopení významu opravdu nutné se řádně zamyslet.

(extra-cultural recipient)⁴⁷ pochopí vrstvení významů jen na základě určitého „zasvěcení“, tedy seznámení se s původním jazykovým a kulturním kontextem.

Proto se chci v následující kapitole věnovat základní problematice teorie překladu a zkoumání textu a rozličným přístupům k překládání.

⁴⁷ Termín extra-cultural recipient přebírám z článku J. Vacka: „*Literary clichés in Sangam: on the syntagmatics and symbolism of neytaal*“, kde je postaven do kontrastu s termínem „intra-cultural recipient“: „...we have to do not just with the “literary object”, its relation to “reality” and the author creating such a piece of literary work, but also with the recipient, who participates in this complex process of communication. The process involves a system of “encoding” and “decoding”, which is actually where the cultural conditioning comes in. Besides that, we could speak of two types of *recipients*. The mother-tongue speaker is the principal recipient who is addressed by the respective works...who could understand them without much extra instruction. I would call him an *intra-cultural recipient* in the true sense of the word... As for the *extra-cultural recipients*, I should like to remind the reader of the proposal of J. Lotman, which can be summarised as follows: When describing a culture B by way of the language of a culture A, it necessarily involves misunderstandings and misstatements, because the “filter” of language A will not “fit” the cultural context of language B and will necessarily “contaminate” and misinterpret some of the concepts when “filtering” them.”

3.1. Překlady očima teorie a praxe⁴⁸

O teorii překladu se mluví od devatenáctého století. Také u nás už v oné době vznikaly jednotlivé práce, jež však, jako ostatně tehdy všude, měly převážně charakter empirický, tj. zobecňovaly překladatelskou zkušenost.⁴⁹ Prakticky teprve v první polovině dvacátého století nabylo myšlení o překladu výrazně teoretické povahy a badatelé si začali jasněji uvědomovat dvojí přístup k překládání literárního díla a ke zkoumání literárního překladu – literárně estetický a jazykovědný. Přestože však obecná teorie překladu vznikla na půdě literární komparatistiky, vyvíjela se od vědomí potřeby literárně estetické analýzy k potřebě analýzy lingvistické. Světová lingvistika totiž po dlouhou dobu nejevila zájem o analýzu překladu (jmenujme alespoň její přední představitele F. de Saussura, J. Jespersena a L. Bloomfielda) a teprve ve 30. letech 20. století začaly vznikat první lingvistické práce orientované na překlad. V polovině 20. století se v rámci tzv. obecné teorie překladu již zcela jasně rýsovaly dvě vývojové linie, literárněvědná a jazykovědná. Jazykovědná orientace jakožto mladá lingvistická disciplína dostala název lingvistika překladu neboli lingvistická teorie překladu, příp. translativní lingvistika. Tato nová oblast praktického poznávání, či zkoumání podstaty překladu, se začala velmi rychle rozvíjet v četných teoretických pracích ve Francii, v Německu, v bývalém Sovětském svazu, ve Spojených státech, ve Velké Británii a v dalších zemích a brzy přinesla bezesporu to nejcennější, co kdy v teorii překladu vzniklo. Proto právě ji začali někteří badatelé pokládat za jedinou možnou orientaci v bádání o překladu, tj. za obecnou teorii překladu.

Vztah mezi dvěma základními orientacemi teorie překladu si také u nás v první pol. šedesátých let uvědomili mnozí badatelé, především J. Levý, K. Horálek a B. Ilek. A třebaže J. Levý sám badatelsky tíhl k orientaci literárněvědné, připouštěl, že lingvistický přístup vnáší do teorie překladu značné zpřesnění: „je překladatelské myšlení v západních literaturách blahodárně "uzemňováno" a přidržováno k realismu lingvistikou (metodologicky velmi vyspělou)...“⁵⁰

⁴⁸ Následující přehled a shrnutí překladatelských přístupů se opírá především o dílo J. Levého: *Umění překladu a o práci kolektivu autorů Kufnerová, Z., Skoumalová, Z. (eds.): Překládání a čeština.*

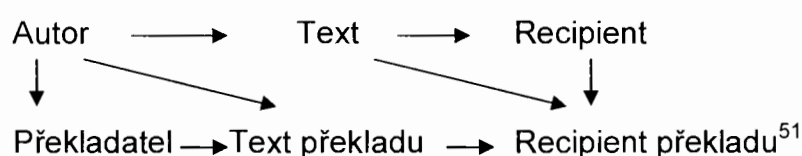
⁴⁹ Blíže k teorii překladu tohoto období viz: Hrala, Milan - Belisová, Šárka - Kalivodová, Eva - Masnerová, Eva - Veselý, Jindřich a další: *Kapitoly z dějin českého překladu (Chapters of the History of Czech Translation)*; 1. vyd., Nakladatelství Karolinum, Praha 2002.

⁵⁰ Levý, J.: *Umění překladu*; str. 18.

Je jasné, že obecná teorie překladu neboli translatologie je mezioborová disciplína, avšak názor na její mezioborovou povahu se měnil a stále mění s rozvojem a diferenciací jednotlivých vědních disciplín.

Dosavadní zkušenosti z analýzy překladu ukázaly, že povaha překladatelských operací a struktura jejich výsledků je mnohem složitější, než aby mohly být komplexně analyzovány jen pomocí lingvistické a literárněvědné metodologie, a proto se hledají a upřesňují další přístupy, které by fenomén překladu vysvětlily ze všech zorných úhlů. Sleduje se přitom především přístup komunikativní, sémiotický, psychologický a kulturně antropologický.

Z hlediska teorie komunikace se přeložené literární dílo studuje nejen v kontextu domácí literatury a kultury, ale i v širších kontextech meziliterárních a mezikulturních. Estetické normy cizího díla i vývoj a stav překladatelských metod a postupů nemusí být vždy v souladu s vývojem a stavem, případně ani s normami domácí literatury a kultury, do níž je dílo uváděno. Překlad je tedy sledován jako komunikační proces, tj. dekodování a překódování informace, jejímž nositelem je jazyk jako přirozený systém. Základní komunikační schéma fungování literárního díla v původním jazyce a ve vlastním prostředí (A-T-R, tedy Autor – Text - Recipient) se při překladu interpretace tohoto díla mění. Schéma fungování přeloženého literárního díla v kulturním prostředí jazyka překladu je mnohem složitější, vypadá zhruba takto:



Se sémiotikou se teorie překladu stýká mimo jiné při sledování tzv. faktoru času, který v překladu vymezuje základní sémiotickou opozici mezi principem zachovávajícím a historizujícím (zda totiž překladatel literárního díla napsaného v minulosti klade důraz na vysílatele literární informace, tj. autora, nebo naopak na jejího příjemce, tj. současného čtenáře), a faktoru prostoru, který vymezuje opozici dvou kulturních systémů, systému východiskového a cílového jazyka. Tyto dva

⁵¹ Viz Kufnerová, Z., Skoumalová, Z.: *Překládání a čeština*, str. 8: „Vztah autora s překladatelem označuje jejich případné konzultace, vztah autor – text překladu označuje ojedinělé příklady, kdy je autor sám překladatelem, text – recipient překladu označuje případ, kdy čtenář překladu zná i originální text.“

zmíněné faktory se mohou brát v úvahu také při lingvistické analýze překladu jakožto tzv. extralingvistický kontext.

S psychologií se teorie překladu stýká při studiu tvořivé povahy překladatelského procesu, při zkoumání jazykového ovlivňování originálem (tj. vlivu jazyka a stylu originálu na psychické procesy překladatelovy) a procesu rekonstrukce zobrazování skutečnosti v jazyce překladu. Tento aspekt zkoumání přerůstá do psycholingvistiky.

S kulturní antropologií se teorie překladu stýká především při sledování často diskutovaného protikladu přeložitelnosti a nepřeložitelnosti literárního díla jako celku i jeho jednotlivých složek. Tento problém velmi úzce souvisí s tzv. zkušenostním komplexem příjemce neboli čtenáře překladu, s jeho kulturně historickou determinací.

Někteří badatelé vidí mezioborovou povahu obecné teorie překladu ještě diferencovaněji (což souvisí především s členitým pojetím lingvistiky a literární vědy), při analýze překladu rozeznávají mnohem více aspektů, např. kontrastivní lingvistiku, konfrontační stylistiku, teorii literární komparistiky, teorii literatury apod.⁵²

V současném stadiu vývoje obecné teorie překladu je nesporné, že jazykovědná analýza textu překladu v konfrontaci s textem originálu je aspektem základním a zároveň výchozím. Když se lingvisté pozorněji soustředili na vztah problematiky překladu k základním otázkám obecné jazykovědy a když byl překlad charakterizován jako interpretace verbálních znaků a sdělení,⁵³ stal se pro jazykovědu předmětem trvalého zájmu. Jazykověda – s využitím svého moderního pojmového systému – jednak přispívá v obecné teorii překladu k přesnějšímu propracování metodologie, jednak rozšiřuje předmět teorie překladu z původního zájmu jen o texty literární na všechny typy překladových textů, zajímá se tedy také o překlad odborný a usiluje o komplexní analýzu překladu jakožto procesu i výsledku.

Podle J. Levého, tak jako srovnávací lingvistická charakteristika dvojic jazyků a obecná teorie komunikace tvoří předpoklad pro lingvistickou teorii překladu, vytváří srovnávací historická poetika spolu s analýzou překladatelova podílu na překládaném díle předpoklady pro literárněvědnou teorii překladu. Teorie literárního

⁵² Podrobněji viz Kufnerová, Z., Skoumalová, Z.: *Překládání a čeština*, str. 11 – 41.

⁵³ Jakobson, R.: *On Linguistic Aspects of Translation*. In: *On Translation*, New York 1966, str. 232-239. Cit dle Kufnerová, Z., Skoumalová, Z.: *Překládání a čeština*; str. 10.

překladu je – na rozdíl od obecné lingvistické teorie – těsně spjata s literárními a překladatelskými konvencemi jednotlivých kulturních oblastí.⁵⁴

Jak se však projeví „problematika autentického překladu a podobnosti“ v praxi? U „hluboce metaforického“ textu, jakým čínský divadelní útvar bezpochyby je, se překladatel setkává s mnoha úskalími a některé fráze a obrazy je často nucen převádět zcela odtažitě od originálu, či naopak mechanicky s bohatým poznámkovým aparátem. Dílo, které oplývá metaforami a je de facto samo o sobě „metaforou“ (jakési metaforické vyjádření „cesty života“), se obecně překládá velmi těžko. Proč tomu tak je? Lze říci, že lidské myšlení je do značné míry „metaforické“.⁵⁵ Ovšem řečená „metaforika“ lidského myšlení se liší od kultury ke kultuře. K hlubšímu zkoumání těchto konceptů je třeba se věnovat disciplínám, jako jsou: antropologická lingvistika, neboli vědní obor zabývající se vztahem jazyka a kultury; sociolingvistika neboli vědní obor na hranici jazykovědy a sociologie, zkoumající vztahy mezi jazykem a společností; etnolingvistika, u které je nutno uvést více vymezení: Černý⁵⁶ ji vymezuje na rozdíl od sociolingvistiky tím, že zkoumá především tzv. primitivní jazyky v souvislosti s příslušným společenstvím, tj. přírodními národy. Čermák⁵⁷ říká, že se zabývá studiem vztahu jazyka a etnických skupin, zvláště menších. Naopak Vrhel uvádí, že etnolingvistika je obvykle vymezována jako studium jazyka, který chápeme za prvé jako výraz určité kultury a za druhé ve vztahu ke komunikativní situaci. Někdy se etnolingvistika chápe jako speciální odvětví sociolingvistiky. Zjednodušeně lze říci, že je to jazykovědný směr, který zkoumá jazyk jako vyjádření kultury, představ o světě, i jako otázky dorozumívání mezi příslušníky rozdílných jazyků.⁵⁸ A kulturní odlišnost se týká i používání metafor či metaforických konceptů.⁵⁹

Výše popsané přístupy jsou de facto náznaky různých interpretací, neboť se zřetelně ukazuje, že překlad je podmíněn různými faktory, nejen čistě jazykovými či úzce literárními, ale i kulturními apod. Proto tedy platí, že u hluboce metaforického

⁵⁴ Viz Levý, J.: *Umění překladu*; str. 30-41.

⁵⁵ Viz Lakoff, George; Johnson, Mark: *Metaphors we live by*; str. 6: „...human thought processes are largely metaphorical.“

⁵⁶ Viz Černý, J.: *Dějiny lingvistiky*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1996.

⁵⁷ Viz Čermák, F.: *Jazyk a jazykověda*. 3. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2001.

⁵⁸ Jelikož zde není prostor k bližšímu seznámení se s těmito tématy, nabízím jen hrubé shrnutí. Pro podrobnější zkoumání viz např. práce doc. Františka Vrhela, např.: *Základy etnolingvistiky*; SPN, Praha 1981; nebo též jeho habilitační práce *Podoby etnolingvistiky*; Univerzita Karlova, Praha 1980.

⁵⁹ Viz Lakoff, George; Johnson, Mark: *Metaphors we live by*; str. 6: it should be understood that *metaphor* means *metaphorical concept*.

textu, který je navíc ve vztahu k českému čtenáři výrazně „kulturně“ odlišný, tedy výchozí a cílová kultura a jejich charakteristiky jsou od sebe výrazně vzdálené, je překlad velice náročný. Mohli bychom říci, že obecně překlad bude vždy o to náročnější, oč je větší „vzdálenost“ výchozí a cílové jazykové kultury. Záleží na konkrétním charakteru výchozí a cílové metaforiky. Překladatel pak stojí před úkolem předložit překlad čtenáři (který je vždycky vnějším recipientem, extra-cultural recipient) v takové podobě, v jaké se originál staví vůči svému „domácímu“ čtenáři (intra-cultural recipient). Nejedná se však zcela o podobu, v jaké se originál jeví domácím čtenáři, ale o podobu, která dovolí čtenáři překladu získat podobné pochopení, jaké má domácí čtenář, nebo přiblíží chápání původního textu domácím čtenářem i čtenáři překladu. Proto tedy platí, že u hluboce metaforického textu, který je navíc „kulturně“ odlišný, tedy výchozí a cílová kultura a jejich charakteristiky jsou od sebe výrazně vzdálené, je překlad o to náročnější, oč je větší „vzdálenost“ výchozí a cílové jazykové kultury. A velice záleží na konkrétním charakteru jejich metaforiky. Překladatel pak stojí před úkolem předložit překlad čtenáři (který je vždycky mimokulturním recipientem, extra-cultural recipient) v takové podobě, v jaké se originál staví vůči svému „domácímu“ čtenáři (intra-cultural recipient).

Zde je třeba podotknout, že zcela výjimečnou roli v tomto „aktu“ hraje „překladatel-znalec“, nebo „překladatel-badatel“, který nutně vstupuje „do nitra“ originálního, výchozího textu, a zpracovává jej pro cílovou kulturní oblast. Tento „znalec“ je takéž determinován „metaforikou“ kultury, ze které vychází a do níž překládá, na druhé straně však jej ovlivňuje i jeho výzkum a vzdělání v „metaforice“ kultury, ze které vychází překládaný text.

Je také známo, že každá lexikální a frazeologická jednotka může mít celou řadu významů, někteří badatelé mluví o „svazcích významů“,⁶⁰ a v tom se různé jazyky také výrazně liší. Často je tedy obtížné nalézt funkční ekvivalenty,⁶¹ které by pokryly všechny stránky významu, tedy „celý konkrétní svazek významů“.

⁶⁰ Larson, Mildred L.: *Meaning-based Translation: A guide to Cross-language Equivalence*; „bundles of meanings“, str. 55-65.

⁶¹ Viz Ljudskanov, A.: Princip funkčních ekvivalentů – základ teorie a praxe překladu. In: *Překlad literárního díla*, str. 133-149.

3.2. Jazyková tvořivost při překladatelské práci

Podle Levého,⁶² si překladatel může i dovolit do určité míry „vytvářet nové výrazy“, samozřejmě s omezením cílové jazykové oblasti, nebo též se může pokusit „zdomácnit“ cizí výrazy ve svém prostředí (tzv. *exotismy*). Přejímání jazykových prostředků nebo vytváření českých ekvivalentů se ovšem neomezuje jen na lexikální jednotky, ale také na hodnoty stylistické (např. sonet, haiku, atd....). Překladatel může, či lépe řečeno „je povinen“, plně rozvinout svou jazykovou tvořivost tehdy, má-li do češtiny převádět stylistické hodnoty, pro které se ve vývoji naší národní literatury ještě neobjevily vyjadřovací prostředky. Například v počátcích našeho divadelního překladatelství koncem 18. století měla čeština vyhovující prostředky pro převod dialogů lyrických, drastických a domáckých, ale neměla dostatečně propracován styl patetický. Takže právě při překládání například Schillera musel Thám napnout možnosti češtiny až k jejím mezím a stejně nedostihl předlohy. Překladatelé museli vytvářet mnohé hodnoty, o které byla přerušением vývoje ochuzena naše původní literatura nebo které vznikly na cizí půdě z odlišných jazykových i historických podmínek. Právě doplňování těchto mezer bylo jedním z úkolů našeho překladatelství 19. století; uplatňovalo se zvláště intenzívně jako protiváha rustikálních poloh naší poobrozenské literatury.⁶³

Tento vývoj není ukončen; nejsvícizelnější práci, ale zároveň i největší možnost tvůrčího přínosu má překladatel při převádění děl, pro něž v českém literárním vývoji chybí protějšek. Zde si podle Levého musí překladatel z prostředků, které mu dává čeština, skutečně tvůrčím způsobem rekonstruovat styl, který by pomocí moderních vyjadřovacích prostředků češtiny zachovával stylistické principy těchto děl. V tom pak se nabízí otázka či problém tzv. reprodukční věrnosti.⁶⁴ Otázka reprodukční přesnosti překladu je dle mého názoru hlavním měřítkem přístupu překladatele a stěžejním problémem překladatelské teorie i praxe. Boj mezi dvěma protichůdnými stanovisky, která v historii v nejčistší podobě představuje klasicistická teorie adaptačního překladu a romantická teorie doslovného překladu, se táhne celým vývojem překladatelských metod a je hybnou silou jejich postupného tříbení. Tento rozpor trvá dodnes; vzniká namnoze z toho, že je sice programově hlásána překladatelská

⁶² Viz Levý, J.: *Umění překladu*; str. 108: *Tvořivost překladatele je omezena na oblast jazykovou; nejen tím, že nové výrazy vytváří (neologismy), ale i tím, že cizí výrazy ve svém prostředí zdomácnuje (exotismy)...*

⁶³ *Ibid.* str. 109.

⁶⁴ Viz Levý, J.: *Umění překladu*; str. 111–117.

věrnost, ale tento požadavek není blíže definován a ani analyzován, takže v praxi dochází k protichůdným výkladům.⁶⁵

Z hlediska překladu vystupuje v díle do popředí dialektika obecného a jedinečného. Proti obecnému významu (pojmovému i emotivnímu) a proti obecné formě stojí oblast zvláštního: jazykový materiál a historicky, tj. národně a dobově podmíněné obsahy a formy. Věrný překlad se upíná na momenty zvláštní. Proto připouští jen výměnu jazykového materiálu a ostatní prvky směřující k jedinečnosti zachovává jako součást koloritu, často na úkor srozumitelnosti, tj. na úkor obecného významu. Volný překlad klade důraz na obecné. Zachovává obecný obsah a formu a zavádí substituci do celé oblasti zvláštního: za národní a dobovou specifičnost originálu dosazuje národní a dobovou specifičnost oblasti, do níž se překlad uvádí, proto ve svém extrému vede k lokalizaci a k aktualizaci.

Protože literární dílo neobsahuje přímo realitu, ale jen její odraz a zobecnění, nejde v něm zpravidla o významy jedinečné, nýbrž o významy zvláštní; termínu „zvláštní“ užívám v jeho filozofickém významu, tj. jako běžného označení pro celou skupinu jednotlivin, u níž již nelze mluvit o jedinečnosti, ale také ještě ne o obecnosti.⁶⁶ Proto budeme mluvit o dialektice obecného a jedinečného a o směřování k jedinečnosti, ale v konkrétních případech bude mít obyčejně protiklad menší rozsah, bude se pohybovat mezi zvláštním a obecným. Že se překladatelská problematika soustřeďuje na oblast zvláštního, vyplývá logicky již z toho, že rozsah zvláštního je užší než rozsah obecného; proto obecné kvality jsou společné i několika společenským prostředím nebo jazykům, kdežto kvality zvláštní jsou omezeny na užší oblast, která se může, ale nemusí krýt s národem. Proto se také v literárním díle oblast zvláštního a národní specifičnost nekryjí v plném rozsahu, i když se do značné míry překrývají. Podobně se nekryje oblast obecného s pojmovým významem. Překladatelské adaptace postihují nejvíce právě jedinečné a zvláštní momenty v díle: místní a dobové narážky, vlastní jména a ty umělecké prostředky, jejichž formování je podmíněno společenskou situací, která se v oblasti umění jeví jako „vkus“.

Naopak „věrní“ překladatelé romantismu lpěli na jedinečném do té míry, že se nechtěli zřít ani jazyka originálu, doslovnými překlady se ho drželi aspoň syntakticky a extrémní teorie Schleiermacherova žádala, aby se překladatel podřídil jazyku

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Srovnej Levý, J.: *Umění překladu*, str. 112, pozn. 39.

originálu, neboť jinak „jak může překladatel dát čtenáři pocit, že to, co čte, není zcela běžné, ale že je třeba, aby mu to znělo jako něco úplně cizího.“⁶⁷ Romantikům nešlo jen o jazykové odorizování, nýbrž i o to, že jazyk odráží, a do značné míry sám vytváří, formy i obsahy myšlení typické pro cizí národ: „Každá řeč v každém svém stadiu vytváří celý světový názor tím, že obsahuje výraz pro všechny představy, které si národ činí o světě, a pro všechny pocity, které v něm svět vyvolává.“⁶⁸

V „uměleckém prostředku“ se oba momenty nerozlučně prolínají. Čím těsnější je jejich spojení, tím těžší je překladatelská problematika, a čím silněji se uplatňují momenty zvláštní, tím větší je v daném případě rozestup mezi překladem věrným a volným. Podle tohoto základního vztahu se nám zcela zákonně rozvrství tři překladatelské pracovní postupy a vymezi jejich použitelnost.

O překladu v pravém slova smyslu je možno mluvit jen v oblasti obecné, tj. u čistě pojmového významu (např. odborná terminologie) a u formy, při níž se přímo nejeví závislost na jazyku a na historickém kontextu (např. kompozice větších celků); jen v těchto řídkých případech lze mluvit o **jednoznačném ekvivalentu**.⁶⁹ V oblasti zvláštního, tj. při těsné závislosti na jazykovém materiálu a dobovém nebo národním prostředí, dochází buď k substituci, nebo k transkripci, volný a věrný překlad se ostře diferencují. Substituce, tj. náhrada domácích analogií, je na místě tam, kde se zároveň silně uplatňuje obecný význam, transkripce, přepis, je nutná tam, kde význam, tedy činitel obecný, úplně mizí. Substituce je jakýmsi pokusem o sdělení významově či formálně „zvláštního“ uměleckého prvku, který je nositelem obecného významu, ale který v překladu není možno zachovat. Naopak jedinečný umělecký prostředek, který není nositelem obecného významu, je možno zachovat, ale nikoli sdělit; tím dochází k přepisu. Umělecký prvek obecný je možno zachovat i sdělit; jen zde lze mluvit o překladu v pravém slova smyslu. Rozsah a způsob užívání substituce je velmi sporný. Překladatel se bez tohoto postupu nikdy úplně neobejde, ale jeho zneužívání vede k adaptaci a aktualizaci. Hodnoty obecné i zvláštní jsou nedílnou součástí uměleckého díla, a proto plnohodnotná je substituce jen tehdy, podaří-li se zachytit oba momenty. Není-li to možné, pak méně poruší dílo ztráta zvláštního než ztráta obecného, neboť obecné je těsněji spjato s významem a překladatelova práce je vázána na sdělitelnost. Závěrem k substituci bych dodal, že

⁶⁷ Srovnej Levý, J.: *Umění překladu*; str. 113, pozn. 40.

⁶⁸ Srovnej Levý, J.: *Umění překladu*; str. 113, pozn. 41.

⁶⁹ *Ibid.*: str. 114.

je to vlastně překladatelské východisko z nouze, k němuž se překladatel uchýlí ve chvíli, kdy není možný překlad pro těsnou závislost uměleckého prvku na jazyku nebo na cizích historických skutečnostech. Při substituci se totiž většinou vytrácí buď hodnota obecná, nebo hodnota zvláštní.⁷⁰

Každému překladatelskému počínání musí nutně předcházet „porozumění“, tedy překladatel musí nejdříve vstoupit do textu a uchopit jej v jeho celistvosti. Zde je nutno pracovat ne jen s konkrétní jazykovou podobou textu, ale spíše s pomocí vlastní imaginace vstoupit přímo do „náplně“ textu, přesně tak, jak to popisuje O. Král:

„...Je to ta základní všelidská schopnost představitivosti, naše imaginace, jež nám dovoluje artikulovat žitý a zkoušený svět v metaforách a metaforických vztazích a tak jej činit lépe srozumitelným pro sebe a sdělitelným pro druhé. Tak si ten svět domestikujeme. Svou imaginací si jej přivlastňujeme. A tak jak si tento prožívaný svět svou imaginací přivlastňujeme, tak jej toutéž imaginací ostatním zakrýváme. Každé přivlastnění je vlastně zcizením. To platí i tady.

...Z této zakryté povahy „jejich“ rozumění a sdělování světa porozumění plyne pro nás, pro ty druhé, potřeba odkrývat, rozkrývat onu ne-vlastní imaginaci s jejími jinými metaforami, jinými metaforickými vztahy, jinak strukturovaným metaforickým systémem.

V tom je podmínka porozumění jinak artikulovanému, jinak myšlenému, jinak chápanému a jinak pochopenému světu.

Lexikální ekvivalence je zavádějící redukce, významový zkrat.

Imaginace a její metafory jsou vždy systematické, jsou vždy kontextuální a významově komplementární.

Imaginace je jako celek vnitřně souvislá, metafory jsou vnitřně strukturované a vnějšně orientované tím, jak v každé chvíli odkazují k této své souvislosti. Jednotlivé celky i stadia imaginace jako metaforického systému lze studovat jen vcelku, anebo aspoň ve vztahu k celku, jen jako určitým způsobem strukturovaný, určitým způsobem orientovaný systém...“⁷¹

⁷⁰ Viz Levý, J.: *Umění překladu*, str. 116-117.

⁷¹ Král, Oldřich: *Cesty (Metafory čínské imaginace)*; in: *Cesta, Pojem, metafora, žánr, studie z komparatistiky*; str. 13.

3.3. Překladatelská praxe

Předchozí výklad podává přehled o rozličných přístupech k překládání a ukazuje, co vše je třeba mít na paměti, chceme-li objektivně převést dílo z jednoho jazyka do druhého a s ním i jeho „kulturní závislost“.

Shrneme-li to několika větami, zásadní premisou překladatelské činnosti je pochopit dialektiku obecného a jedinečného. Proti obecnému významu (pojmovému i emotivnímu) a proti obecné formě stojí oblast zvláštního: jazykový materiál a historicky, tj. národně (kulturně) a dobově podmíněné obsahy a formy. Věrný, doslovný překlad se upíná na momenty zvláštní. Proto připouští jen výměnu jazykového materiálu a ostatní prvky směřující k jedinečnosti zachovává jako součást koloritu, často na úkor srozumitelnosti, tj. na úkor obecného významu.

V této souvislosti se klade otázka, zda je vůbec možné, aby překladatel dosáhl toho, že překlad bude mít naprosto shodnou „pozici“, strukturu, kulturní i literární profil, jako má originál. Z veškerých závěrů, ke kterým jsme došli, vyplývá, že překlad bude vždy „interpretací“, nutně musí ztratit některé rysy, které má originál, ať již v rovině jazykové (specifické výrazy, charakter jazyka, atd.), nebo v rovině literárně umělecké (metaforika, obraznost, koncepce, atd.), a v neposlední řadě i co se týče literárního poselství a postavení v kultuře. Překladatel tedy „jen“ vytváří interpretaci veškerých rysů originálu a může se pouze snažit dosáhnout „podobného“ výsledku a přiblížit se originálu. I překladatel je do jisté míry „autorem“ a v zásadě záleží na něm, jakou podobu vtiskne konečnému produktu.

Podle mého názoru by překladatel měl mít na zřeteli jak otázku obecnosti, tak otázku jedinečnosti, neboť přílišným zobecněním vzniká de facto nové dílo, které se zbavuje zvláštnosti originálu a zjednodušuje jej, oprostuje jej o jeho specifika. Přílišným dodržováním doslovného významu se naopak dílo stává nesrozumitelným. A v tom lze spatřovat klíč ke správnému přístupu překladatele. Je třeba používat svou vlastní imaginaci, která je převážně určená kulturní, jazykovou, společenskou, aj. zkušeností překladatele, a mírou jeho profesionálního proniknutí do kulturní oblasti překládaného textu. Neboť jedině tak je možné zprostředkovat alespoň podobné vnímání a imaginaci čtenáři (extra-cultural recipient), který tyto předpoklady a schopnosti nemá, aby se ve svém uchopení díla dokázal co nejvíce přiblížit různým významovým vrstvám, které má originál pro svého původního čtenáře (intra-cultural

recipient). Je třeba vytvořit celkový „funkční ekvivalent“, i při zachování doslovného překladu některých prvků, ale s dostačujícím „vysvětlivkovým“ aparátem, který čtenáře snáze přenesse do kulturní oblasti originálního díla.

4. Vybrané překladatelské postupy, problematická místa

V této kapitole chci na několika vybraných příkladech ukázat, jak lze obecné principy shrnuté v předchozí kapitole aplikovat při překladu poměrně složitého a kulturně podmíněného textu. Budu se věnovat výkladu praktické aplikace tezí, kterých jsem se snažil přidržovat při překládání hry *Huangliang meng*. Je třeba podotknout, že se bude jednat o souhrn problémů a příkladů vytržených z kontextu celého díla, a pokusím se „pojmenovat“ několik zásadních problémů, které vyžadují, aby se překladatel např. rozhodl mezi zobecněním či doslovností a zvážil pojetí vysvětlivkového aparátu.

Jména a místní či funkční názvy

Jedním z problémů, se kterými se překladatel setkává, překládá-li z jazyka, jako je čínština, je fenomén převodu či přepisu jmen, ať již jmen osob, míst, atd. Je otázkou, zda překládat vlastní jména doslovně, či se držet transkripce a případnou poznámkou vysvětlit alespoň význam. Podle mého názoru skutečnost, že vlastní jména mohou profilovat a někdy i zásadně charakterizovat postavy, je skutečně závažným argumentem pro to, abychom vlastní jména překládali. Tím se z překladu nemusí vytratit nádech „exotičnosti“, která může pro některé čtenáře být v jistém smyslu velmi cennou součástí díla, a zároveň jej zpřehledňuje. Není ale přeci jen lepší vlastní jména ponechat v transkripci a poznámkou vysvětlit jejich význam? Zde především záleží na charakteristice textu a na tom, jak chceme dílo čtenářům podat.

Podobně se k tomuto problému vyjadřuje i J. Levý: „Vlastní jméno možno přeložit, pokud má hodnotu jen významovou... Jakmile nastoupí charakter jména, tj. závislost na národní formě... je možná jen substituce nebo transkripce... Když se význam ztratí úplně, pak je možný jen přepis, tj. zachování jména v cizím znění... Při překladu jde přirozeně jen o význam, jenž má platnost v celku díla, nikoli o významovost absolutní...“⁷² Právě u zásadní otázky, která vyvstává při překladu básnického textu, tj. jak překládat vzhledem k „rozměru originálu“, je velice těžké se rozhodnout, zda zvolit přepis či „opis“.⁷³ Básnický rytmus je zcela vybudován na

⁷² Levý, J.: *Umění překladu*, str. 114-115.

⁷³ Levý, J.: *Umění překladu*, str. 115.

fonetických možnostech jazykového materiálu a jeho významovost nemá jen pojmový ráz, neboť cílem překladu básnického textu by mělo být i přepsat „zvukové hodnoty verše“ do jiného jazyka, nikoli „opsat“ jeho metrické schéma. V případě, že si jsou prozodické systémy originálu a překladu blízké, mohou se oba postupy krýt, ale jsou-li mezi prozodickými systémy větší rozdíly, což platí v našem případě, bude mít metrum v obou jazycích jinou zvukovou a estetickou hodnotu, a pak je přednější zachytit, přepsat tuto zvukovou hodnotu, než mechanicky „opsat“ metrum.

Ve hře *Huangliang meng* se vyskytují rozličná jména, některá jsou i označením pro „funkci“ v rámci nebeské hierarchie. Nemám v úmyslu zde vypsát všechna jména, která se ve hře vyskytují, ale spíše na několika příkladech ukázat, jak s nimi v textu nakládám. Velice důležitá jsou tzv. „funkční jména“,⁷⁴ kterým se budu věnovat podrobněji, ostatní jména (vlastní jména, místní názvy a jiná označení) vysvětlím na menším počtu příkladů.

1. „Funkční jména:“

東華帝君	Dōnghuá dìjūn	Dle 漢語大辭典 <i>Hanyu da cidian</i> se toto božstvo nazývá též <i>Dongwang gong</i> 東王公, <i>Donghua zhenren</i> 東華真人 a má na starosti seznam všech „mužských nesmrtelných“ (<i>nanxian</i> 男仙). Jeho božským protějškem je <i>Xiwang mu</i> 西王母. ⁷⁵ Co se týče překladu, výraz <i>dijun</i> 帝君, je uctivý titul, který se přidává ke jménům božstev. ⁷⁶ V překladu by možná byl na místě překlad typu „Pán východu“. Ovšem vytrácí se tak charakteristika <i>Donghua dijuna</i> , např. jakožto „správce“ nesmrtelných. Proto se držím raději transkripce, s vysvětlivkou u prvního výskytu (viz překlad). Totéž platí pro označení
------	---------------	---

⁷⁴ Termín „funkční jméno“ jsem zvolil pro zvláštní označení osob, která vyjadřují, naznačují či definují a předurčují, jejich roli (např. 東華帝君 *Donghua Dijun*, 東華真人 *Donghua Zhenren*). Někdy mohou funkční jména být označením i pro místo, tedy definují jejich funkci. Taková označení však přesto zařazují do kategorie místních jmen (viz 閩苑 *Langyuan*). V čínském prostředí je běžné oslovení osoby s použitím titulu úřadu, který osoba zastává.

⁷⁵ *Hanyu da cidian*: s. v. 東王公 *Dongwang gong*.

⁷⁶ *Hanyu da cidian*: s. v. *dijun* 帝君: 旧时对神中为尊者的敬称; Mathews: str. 899: 帝君 a title of reverence added to the names of gods; 宗教词典: str. 464.

		<i>Donghua zhenren</i> (viz níže).
東華真人	<i>Dōnghuá Zhēnrén</i>	真人, <i>zhenren</i> , je označení či titul duchovního člověka, který dosáhl cesty Tao, a již jej neovlivňuje a neřídí to, co vidí, slyší a cítí. ⁷⁷ Bylo by možné přeložit jako „Opravdový člověk“ ⁷⁸ (<i>zhen</i> – opravdový, <i>ren</i> – člověk), to však v češtině nezní jako „titul“, ale v překladu by mělo být jasné, že <i>Donghua Zhenren</i> je někdo důležitý, kdo rozhoduje o osudu nesmrtelných, neboť v jeho rukou spočívá jejich soupis. V překladu nechávám proto celé jméno v přepise, dále je uvádím slovy „dokonalý nesmrtelný“ (což poněkud přibližuje čtenáři význam, který si podrobněji přečte ve vysvětlivce, text je tak plynulejší a čitelnější) a vysvětlivkou řeším význam a jeho konotace.
太極真人	<i>Tàijí Zhēnrén</i>	太極, <i>taiji</i> , „To nejzazší“, nejvyšší princip v čínské filosofii, ⁷⁹ 真人, <i>zhenren</i> (viz výše). Jak takové označení přeložit? Zde skutečně nelze překládat doslovně, ale i volný překlad bude zavádějící, jelikož obě slova, tedy jak <i>taiji</i> , tak <i>zhenren</i> , v sobě nesou zcela jasný význam. <i>Taiji</i> vypovídá o principech <i>yin</i> a <i>yang</i> , ze kterých vznikají všechny věci. Je to princip fungování celého vesmíru. Pro slovo <i>Zhenren</i> platí to, co jsem psal výše. Překlad by tudíž mohl vypadat takto: „Opravdový člověk Nejzazšího principu.“ To zní ale naprosto nepřiměřeně a bez vztahu ke skutečnosti. Ze stejných důvodů, jaké jsem zmiňoval u <i>Donghua Zhenrena</i> , se proto v překladu držím téže metody, a používám přepis a při prvním výskytu vysvětlivku.
太上	<i>Tàishàng</i>	Jméno <i>Taishang</i> , může označovat někoho vzácného,

⁷⁷ Mathews: str. 36: 真人 the spiritual man – one who attained the Way, 道, and is no longer ruled by what he sees, hears or feels.

⁷⁸ Tak to uvádí například O. Král. Viz Král, O.: *Čínská filosofie*, str. 348.

⁷⁹ Mathews: str. 861: 太極 the Absolute – the ultimate principle of Chinese philosophy.

		nebo může znamenat i neosobní „nebesa“, případně stojí za výraz <i>Taishang Laojun</i> 太上老君, tedy <i>Laozi</i> 老子, Starý mistr. Tato interpretace je velmi pravděpodobná, neboť v další písni navazuje příběh <i>Laoziho</i> . Lze také překládat jako „Praotec cesty“, což je dle pojetí pozdního taoismu „nesmrtelných“ <i>Laozi</i> .
六丁六甲 神	<i>Liùdīng</i> <i>liùjiǎshén</i>	„Duchové šesti <i>Ding</i> , šesti <i>Jia</i> “. Jedná se v tomto případě o taoistické božstvo, které má moc nad démony. ⁸⁰
七星七曜 君	<i>Qīxīng</i> <i>Qīyào</i> <i>jūn</i>	Zde je těžké říct, zda se jedná o jedno slovo, tedy o „Vládce Sedmi hvězd a Sedmi světél“ v jedné osobě, nebo může jít o „Vládce Sedmi hvězd“ a o „Vládce Sedmi světél“. ⁸¹ <i>Qixing</i> , neboli Sedm hvězd, jsou hvězdy, které tvoří souhvězdí „Velký vůz“, „Velký medvěd“. ⁸² Mezi <i>qiyao</i> , tzv. „Sedm světél“, patří slunce, měsíc, Merkur, Venuše, Mars, Jupiter a Saturn. ⁸³
閻王	<i>Yánwáng</i>	Znamená „Král pekel“. Též existuje interpretace jakožto „čínského Pluta“. ⁸⁴ Tedy ten, kdo drží v rukou osudy lidí.
三清	<i>Sānqīng</i>	„Taoistická trojice“. ⁸⁵ Tři nejvyšší projevy principu Tao. V překladu označeno jako „Tři čistí“, to však neimplikuje taoismus jako takový, ani příliš nevysvětluje, jak důležitá je tato trojice v taoismu. Jsou to de facto nejvyšší tři božstva taoismu, což zahrnuje božstva: Nebeský Důstojný Prapůvodního počátku, Nebeský Důstojný

⁸⁰ Viz *Hanyu da cidian*: s. v. 六丁六甲; Mathews, str. 926, 6381-14: 六丁 a Taoist god who has power over demons; nebo též 6381-a3: 六丁 the six combinations of 丁 with characters of the *Twelve Branches* 地支.

⁸¹ *Hanyu da cidian*: s. v. 七星, s. v. 七曜. Mathews, str. 1093, 7305: 七曜 seven sources of brightness-sun, moon and the five planets.

⁸² *Ibid.*; Wenlin: 七星 *Qīxīng* n. 〈astr.〉 the seven stars which form the chariot of the Great Bear.

⁸³ *Hanyu da cidian*: s. v. 七曜; Wenlin: 七曜 *Qīyào** n. sun, moon, Mercury, Venus, Jupiter, Mars, Saturn.

⁸⁴ Viz 宗教词典: str. 1091; Mathews: str. 1104: the king of Hell; the Chinese Pluto...

⁸⁵ Mathews: str. 747: 三清 the Taoist Trinity.

		Posvátného Pokladu a Nebeský Důstojný principu Tao a jeho Síly. ⁸⁶
--	--	---

2. Vlastní jména:

正陽子	<i>Zhengyangzi</i>	Mistr pravé yangu
呂洞賓	<i>Lü Dongbin</i>	Příjmení <i>Lü</i> a jméno <i>Dongbin</i> , neboli „host v jeskyni“, což má taoistické konotace.
韓信	<i>Hán Xin</i>	Han Xin byl generál za dynastie Han, který sloužil pod Liu Bangem. Zde jde o narážku na historický příběh a postavu slavného generála, který proslul velkou odvahou. ⁸⁷ Toto přirovnání vyjadřuje, jak opravdu velká by musela být odvaha, kterou má <i>Zhengyangzi</i> na mysli. Čtenář, který neví, kdo <i>Hanxin</i> byl a nezná jeho příběh, nemůže analogicky odvodit, jaký má v textu smysl. Co se týče toho, jak jsem v textu naložil se jménem <i>Han Xin</i> a jeho intpretací, viz níže „Výrazy nepřeložitelné“. V překladu řeším vysvětlivkou v textu.
蘇秦	<i>Su Qin</i>	Je podobný případ jako předcházející. V období Válčících států proslul jako vynikající stratég. ⁸⁸ V překladu uvádím poznámkou.

3. Místní jména:

閼苑	<i>Làngyuàn</i>	<i>Lang</i> : velebný, rozlehlý; <i>yuan</i> : zahrady. Dle legendy je to místo, kde přebývají nesmrtelní. ⁸⁹ V překladu proto převádím jako „nebesa“, ovšem s příslušnou
----	-----------------	--

⁸⁶ Viz *Hanyu da cidian*: s. v. 三清 1, 2: “…元始天尊…灵宝天尊…道德天尊…”; nebo též http://www.chinaculture.org/gb/en_aboutchina/2003-09/24/content_25124.htm: Celestial Worthy of Primordial Beginning, Celestial Worthy of Numinous Treasure and Celestial Worthy of the Tao and its Power.

⁸⁷ Viz *Hanyu da cidian*: s. v. 韓信.

⁸⁸ Viz 全元曲, str. 1632: 蘇秦: 战国时纵横家, 字季子。曾任齐缙王相, 力主合攻秦。

⁸⁹ Viz *Hanyu da cidian*: s. v. 閼苑; nebo též 司守謙, 訓蒙駢句; http://www.henryleung.com/new_page_15.htm:

閼苑: 傳說是仙人所居的地方; viz též 李商隐诗选, <http://bt.xys.org/xys/classics/poetry/Tang/Li-Shangyin.txt>: 碧城三首。

		vysvětlivkou.
昆侖	Kūnlún	Pohoří na hranicích <i>Xinjiangu</i> . V tomto případě znamená spíše v taoistickém smyslu bájně horstvo, kde se má nacházet Hora dlouhého života a Palác královny matky západu. ⁹⁰
東洋海	<i>Dongyanghai</i>	Východní moře
泰山	<i>Taishan</i>	Hora v <i>Shandongu</i> , má velice důležitou roli, patří mezi tzv. 五岳, <i>Wūyuè</i> , neboli Pět posvátných hor.

4. Další označení:

蟠桃會	Pantaohui	Dle slovníku <i>Zongjiao cidian</i> 宗教词典, se jedná o shromáždění nesmrtelných, které každoročně pořádá Královna matka západu, neboli <i>Xiawang mu</i> 西王母. Při té příležitosti nesmrtelní hodují na „broskvích nesmrtelnosti“. ⁹¹
-----	-----------	---

Na doplnění uvedu velice zajímavý příklad, jak může v textu vlastní jméno či označení fungovat a co vše se může při překladu případně vytratit, pokud si překladatel nedá práci a nedohledá možné další významy či významové odstíny a konotace.

貧道複姓鐘離，名權，字雲房，道號正陽子，京兆鹹陽人也
<i>Píndào fùxìng Zhōnglí, míng Quán, zì Yúnfáng, dàohào Zhèngyángzi, Jīngzhào Xiányáng rén yě.</i>

Touto větou se při prvním setkání představuje *Zhengyangzi Lü Dongbinovi*. Z překladatelského hlediska, když zachováme strukturu celé věty, jak ji *Zhengyangzi*

⁹⁰ Viz *Hanyu da cidian*: s. v. 昆侖; nebo též *Wenlin*: 昆侖[-侖//崑崙] Kūnlún p.w. ① Kunlun Mountains (on Xinjiang border) ② 〈Dao.〉 a fabulous mountain-range, location of the Hill of Longevity and Palace of Queen Mother of the West.

⁹¹ Viz *Zongjiao cidian* 宗教词典: s. v. 蟠桃會; nebo též podrobněji viz *Hanyu da cidian*: díl 8, str. 972, passim.

vysloví, bude pro čtenáře nesrozumitelná. Nebude mu zcela jasné, proč *Zhengyangzi* při představování používá tolik „typů“ jmen a označení. Bylo by tedy možné buď jméno přepsat v transkripci, nebo je přeložit do češtiny (tato možnost není úplně vhodná, viz níže), nebo složitě vysvětlovat, jaké jsou v čínském úzu možnosti rozličných jmen a přezdivek. Takový „romantický“⁹² překlad by v našem případě vypadal takto:

貧道複姓鐘離，名權，字雲房，道號正陽子，京兆鹹陽人也。

Tento chudý taoistický mnich má (zdvojené) příjmení Zhong-Li, vlastním jménem Quan, přízviskem Yunfang (oblačný příbytek), taoistickým jménem Zhengyangzi (Mistr pravého yangu), pocházím z Jingzhao v Xianyang.

V překladu jsem se přiklonil k jiné variantě: „Tento chudý mnich se jmenuje *Zhongli Quan*, zdvořilostním jménem *Yunfang*, taoistickým jménem *Zhengyangzi*, pocházím z *Jingzhao* v *Xianyang*.“ Vedlo mne k tomu několik důvodů, které vysvětlím v následujícím rozboru.

Nejdříve výraz 貧道, *pin2dao4*, používají taoističtí mniši či poustevníci, mluví-li sami o sobě. Je to jakési uctivé označení sebe sama, které vyjadřuje skromný či ponížený postoj taoisty vůči ostatním a znamená „chudý taoista“, či „chudý taoistický mnich“. V překladu by dle mého soudu obě možnosti zněly poněkud přehnaně, příliš doslovně, proto jsem zvolil neutrálnější obrat chudý mnich. Dále výrok pokračuje 複姓鐘離，名權, *fxing Zhongli, ming Quan*, tedy: „(zdvojeným) příjmením *Zhongli*, vlastním jménem *Quan*“. Pro čtenáře, který se nevyzná v konstrukci čínského jména, je jednodušší, když si jméno zapamatuje jako celek, bez dalších doplňujících okolo, pokud ovšem není nutné, aby porozumněl významu jména. Proto jsem se přiklonil k prostšímu překladu a jméno přepisuji dle standardu. 字雲房 *zi yunfang* – tento výraz v sobě skrývá také několik zajímavých drobností. Jeden z významů znaku 字, *zi4*, je označení typu jména, znamená zdvořilostní jméno, nebo též čestný přídomek (lze říci též „elegantní jméno“), který člověk získá od někoho jiného, když se stane slavným. Může vyjadřovat například nějaké specifikum, které se k tomu určitému člověku pojí. Čestné označení 雲房, *yunfang*, znamená v překladu „oblačný příbytek“,

⁹² Levý, J.: *Umění překladu*; str. 111. Tedy překlad, který se drží přesného významu originálu.

což je znovu mnohoznačné pojmenování (viz dále např. *Han Shan, Zhuangzi*, atd...).⁹³ Označení 道號, *daohao*, je dalším typem čínských jmen a získává se ve chvíli, kdy se člověk stane taoistou. 正陽子, *Zhengyangzi*, lze přeložit jako „mistr *Zhengyang*“, „Mistr rovného yangu“. 京兆鹹陽人也, *Jingzhao Xianyangren ye*, zcela prostě označuje mnichův původ, tedy: pocházím z Jingzhao v Xianyangu.⁹⁴

Výrazy „nepřeložitelné“

Skupina „nepřeložitelných“ výrazů, jak jsem je označil, obsahuje mnoho rozličných slov, narážek či formulačních stylů, které se v originále objevují velmi často a těžko se převádějí do jiného jazyka. Můžeme sem zařadit například mnohokrát již zmiňovaný výraz 使姹女嬰兒配定 („*krásná žena se smísí s děťátkem*“ *neboli rtuť i olovo se smísí*). Nebo sem můžeme zařadit například narážky na historické osobnosti, které samy o sobě evokují celý příběh: 假饒你手段欺韓信, 舌辯賽蘇秦 (...*I kdyby vaše schopnosti předčily Hanxina, i kdyby vaše výmluvnost překonala Suqina*...).

Proč označuji tyto výrazy jako „nepřeložitelné“? Tím chci vyjádřit fakt, že při prvořádovém překladu, doslovném překladu, tyto výrazy zcela ztrácí svůj skutečný účel, svoji roli v textu. Pro čtenáře, který neví, kdo byl *Suqin* či *Hanxin*, bude naprosto nezřetelné, jak opravdu velká by musela být ona „výmluvnost“ či „schopnosti“, které se takto pomocí narážky na historické osobnosti konkretizují a rozvíjejí skrze námět historického příběhu. Kdybychom použili volný překlad, odosobněný, ve stylu „i kdybyste byl nejschopnějším člověkem pod sluncem“, nebo v druhém případě „i kdybyste byl sebevýmluvnější“, vytratí se z textu košatost a onen krásný nádech historické spojitosti, tedy „autentizace“ originálního díla v historii, jeho výrazová bohatost by tímto utrpěla. Proto se v tomto případě přikláním spíše k

⁹³ Např. Wenlin: 云房[雲-] yúnfāng p.w. chambers where Buddhist monks live

⁹⁴ K čínským jménům a jejich rozboru podrobněji viz např.: 1) Ning Yegao, Ning Yun: *Chinese Personal Names*; Federal Publications (S) Pte Ltd, Times Centre, Singapore 1996. 2) Bauer, Wolfgang: *Der Chinesische Personennamen, Die Bildungsgesetze und hauptsächlichen Bedeutungsinhalte von Ming, Tzu und Hsiao-ming*; Asiatische Forschungen, Band 4, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1959. 3) Pokora, Timoteus: Jak si Číňané dávali jména; in: *Nový Orient*, 1961, ročník 16, číslo 1. Pro podrobnější shrnutí je možné vyhledat písemnou práci: Vacek, Lukáš: Čínská jména; FFUK, obor sinologie, písemná práce 5. ročník, školní rok 2003/2004, 25 str.

„romantickému“ překladu, který raději přeloží taková místa doslovně. Ale vedle toho samozřejmě nesmí chybět řádný poznámkový aparát, který ony historické konotace a hloubku metafory dostatečně vysvětlí. Pro čtenáře pak sice text ztrácí na plynulosti, ale na druhou stranu obraz, který si vytvoří na základě takového vysvětlení, je mnohem blíže obrazu, který bude mít čtenář originálu.

Stejně tak tomu je i v případě věty „krásná žena se smísí s děťátkem“. Zde bychom případně i mohli najít metaforický ekvivalent či kalk pro olovo i rtuť, např. „živé stříbro“ a pro olovo třeba „těžký kov“. Ale znovu je nutno říci, že v tomto případě by „romantický“ překlad byl více na místě, neboť je skutečně „krásný“! Má naprosto zřejmé konotace o vztahu olova a rtuti, ženy a dítěte, vyjadřuje tím vlastně i jemnost alchymistické vědy. Proč tedy nenechat krásný originál, který se mnohem více hodí do básnického textu? Jediným úskalím je to, že čtenář nemusí pochopit, co vlastně výraz či celá věta znamená. To je ale případně možné také vyřešit vysvětlivkou v poznámce.

Struktura originálu, básnické metrum, koncepce

Další otázkou, která je v našem případě vzhledem ke koncepci čínských divadelních her velmi zásadní, je koncepce a struktura textu. Divadelní hra se skládá z několika různých literárních forem, vedle prozaického vyprávění se používá básnických či písňových forem *shi* 诗 a *qu* 曲, které mají svou osobitou strukturu. Jak takový smíšený literární útvar překládat do češtiny?

Levý říká: „*Text divadelní hry není do sebe uzavřená jazyková řada, ale spíše dynamická soustava významových podnětů, z nichž se za součinnosti ostatních složek divadelního projevu (herec, scéna) vytvářejí dramatické útvary, tj. situace, souhry postav, atd. Z těchto důvodů také překladatelský přístup k divadelnímu textu nelze vystihnout nějakým přímočarým a statickým stanoviskem (substituce dvou dobových stylů, aktualizace nebo naopak zdůraznění historické, dokumentární složky hry, apod.) Jde spíše o soustavu proměnlivých postupů, podřízených překladatelovu pojetí příslušných dramatických útvarů...*“⁹⁵ V básnických formách, kterých je v divadelní hře velké množství, je skutečně nemožné dodržet strukturu či metrum, jaké má originál, neboť prozodické prostředky obou jazyků se zásadně liší. Jak vyjádřit v překladu onu sevřenost básnické formy originálu, paralelní styl, specifichnost rýmů a pravidelnost? Toho je dle mého názoru možné dosáhnout na základě kompromisu. V tomto bodě je třeba především souhlasit s Levým a dát přednost obsahu před formou.⁹⁶ Teprve pak se můžeme pokusit uvést překlad do ucelené podoby, která by odkazovala na původní formu originálu, avšak bez násilných úprav, a nikoli na úkor obsahu.

Vezmeme-li si například hned úvodní dvojverší:

閨苑 ⁹⁷ 仙人白錦袍,
Làngyuàn xiānrén báijīnpáo,
Langyuan (rozlehlé zahrady), nesmrtelní, bílé hávy,

⁹⁵ Viz Levý, J.: *Umění překladu*; str. 193-194.

⁹⁶ Viz Levý, J.: *Umění překladu*; str. 111-117.

⁹⁷ Viz *Hanyu da cidian*: s. v. 閨苑; nebo též 司守謙, 訓蒙駢句; http://www.henryleung.com/new_page_15.htm:

閨苑: 傳說是仙人所居的地方; viz též 李商隱詩選, [http://bt.xys.org/xys/classics/poetry/Tang/Li-](http://bt.xys.org/xys/classics/poetry/Tang/Li-Shangyin.txt)

[Shangyin.txt](http://bt.xys.org/xys/classics/poetry/Tang/Li-Shangyin.txt): 碧城三首。

海山銀闕宴蟠桃。
<i>Hǎishān yínquè yànpántáo.</i>
Haishan, stříbrné paláce, hodují na broskvích nesmrtelnosti.
三峰月下鸞聲遠，
<i>Sānfēng yuèxià luánshēngyuǎn,</i>
Tři vrcholky, pod měsícem, zpěv Luanů zní do daleka,
萬裏風頭鶴背高。
<i>Wànlǐ fēngtóu hèbèigāo.</i>
Desettisíc mil, v čele větru, jeřábí hřbet je vysoko.

Je to báseň ve formě *shi*, která má svou pravidelnou strukturu, důraz, básnický klimax a to vše zároveň podtrhuje charakter čínských znaků. Je nemožné přeložit tento útvar se všim, co sebou originál nese. Jak v překladu docílit stejné úspornosti vyjadřování a náznakovosti a zároveň vystihnout celkový obraz, který báseň vyjadřuje? Vezmeme-li například první slovo, *Langyuan*, rajske zahrady, či nebesa,⁹⁸ zcela platí, jak píše Levý, nutnost upřednostnit obsah a význam před koncepcí.⁹⁹

Doslovný překlad, iluze a srozumitelnost

Při doslovném překladu se vytrácí valná část významu. V prvním řádku, slovo 閼苑, *Langyuan*, v přesném překladu znamená „rozlehlé zahrady“. Takové sousloví v češtině však neobsahuje onen „nadhvězdný smysl“. Kdybychom v češtině použili například výraz „rajské zahrady“, mohlo by to již sebou nést význam zatížený naší západní „biblickou zkušeností“. Přiklonil jsem se proto k obecnějšímu překladu „nebesa“, který vystihuje „rozsáhlost“ významu sousloví „rozlehlé zahrady“ a zároveň vyjadřuje jeho výjimečnost, neboť *Langyuan* je skutečně místem, kde žijí nesmrtelní.¹⁰⁰ Stejně tak opakovaně zmiňovaný výraz, totiž 使姹女嬰兒配定 („krásná žena se smísí s děťátkem“ neboli *rtuť i olovo se smísí*), je v doslovném, překladu

⁹⁸ Výklad viz výše, 3. Místní jména.

⁹⁹ Viz Levý, J.: *Umění překladu*, str. 111-117.

¹⁰⁰ Výklad viz výše, 3. Místní jména.

nesrozumitelný, i když je to krásná metafora, a proto se musí vysvětlit poznámkou, jak jsem již zmiňoval výše.

Závěrem k překladatelským postupům

V tomto oddíle jsem chtěl na několika příkladech ukázat, jakým způsobem by překladatel měl přemýšlet a pracovat, zvláště má-li před sebou takto náročný text. V předchozí kapitole o teoretických přístupech k překladu, jsem se snažil vyjádřit několik různých, avšak komplementárních přístupů, např. lingvistické a literárněvědné metodologie, přístup komunikativní, sémiotický, psychologický a kulturně antropologický, atd. Mluvil jsem také o roli a funkci překladu, o tom, jak vidí dílo čtenář originálu i čtenář překladu, jak náročné je překládat specifickou metaforiku a správně ji „aktualizovat“ z hlediska kulturního, historického, atd. Překladatel by opravdu měl brát v potaz více přístupů, metod, jak uchopit a převést dílo, snažit se udržet rozumnou linii mezi uchopením významu a čitelností díla v překladu. Zároveň je potřeba brát ohled na jednotlivé literární žánry a prostředky a samozřejmě také na formy, které jsou v originále použité. Překlad není převod, ale uchopení významu a jeho přiblížení v jazyce i s jeho literárními prostředky a hledání jejich „funkčních ekvivalentů“.

V následujícím oddíle již budu mluvit o hře *Huangliang meng* jako takové, na překladu prvního jednání ukáži náročnost a specifiku překladu i to, jak je náročné udržet překlad v čtivé ucelené podobě a nenarušovat jej přehnaným poznámkovým a vysvětlivkovým aparátem, zkrátka tak, aby to bylo přijatelné pro čtenáře.

5. Huangliang meng: charakteristika

Hra se zakládá na příběhu z období dynastie Tang, který se jmenuje Zhenzhong ji 枕中记.¹⁰¹ Dnes je již zřejmě prokázáno, že autorem nebyl jen Ma Zhiyuan, ale že se na hře podílel i Li Shizhong a dva profesionální herci Hua Lilang a Hongzi Li'er. Hra má propracovanou básnickou strukturu, je velice náročná na herecké party (změny postav). Je plná historických i symbolických narážek a přímo protkaná narážkami na taoismus (zvláště v básnických a písňových partech). Velmi krásný je pak dialog dvou hlavních postav, z nichž jedna představuje „čistého taoistu“ a druhá pak „úřednického konfuciáne doby Yuan“. Na tomto dialogu je postavena valná část prvního jednání a je to skutečná mistrná ukázka skloubení hlubší myšlenky autora, vytríbeného stylu a ironie.¹⁰²

5.1.1. Forma:

Hra má standardní formu jako většina yuanských dramát. Odehrává se ve čtyřech dějstvích (*zhe* 折), kde se střídají písňové party *qu* 曲, uvedené termínem *chang* 唱, s recitovanými pasážemi podle tangských *shi* 诗, které uvádějí termíny *yun* 云, nebo *shiyun* 诗云. Mezi prvním a druhým dějstvím se nachází tzv. dodatková scéna *xiezi* 楔子.

5.1.2. Obsah hry:

Sen žlutého prosa možná není autorovou nejlepší hrou, ale je v mnoha směrech umělecky velice působivá. Hra pojednává o událostech, za kterých jeden z osmi nesmrtelných, Lü Dongbin, opustil cestu smrtelnosti a stal se nesmrtelným. Lü Dongbin byl od přírody člověkem velice světského rázu a zajímala jej jen světská sláva a bohatství. Byl právě na cestě do hlavního města, aby se zúčastnil zkoušek a mohl se stát vysokým úředníkem. Dávno však v sobě skrýval určitou dávku vrozené

¹⁰¹ Viz Kalvodová, D.: *Čínské divadlo*; str. 90: ...pro Ma Č'-jüana a jeho spolupracovníky se stala předlohou povídky PŘÍBĚH NA POLŠTÁŘI (Čen-čung ťi) z dynastie Tchang.

¹⁰² Podrobněji viz kapitoly 5.2. a 5.3. této práce.

schopnosti stát se nesmrtelným a potřeboval již pouze ten správný podnět a vedení, aby objevil to, co se v něm skrývalo, a mohl se pustit svízelnou stezkou k nesmrtelnosti. Celý tento proces získání nesmrtelnosti je samozřejmě taoistickým přesvědčením. Taoisté věří, že například zřeknutím se světa nebo spolknutím pilulky připravené z bylin či minerálů lze překonat proměnu smrti, a tak žít věčně.

V prvním dějství nám Donghua Dijun (má na starosti seznam všech nesmrtelných v podnebesí) odhaluje, že jistý Lü Yan z provincie Henan má předpoklady k tomu, aby se stal nesmrtelným, a tak Donghua Dijun pošle Zheng Yangziho, aby mu za přispění Lishan Laomu (Staré matky z hor Li)¹⁰³ pomohl na cestě k získání nesmrtelnosti. V průběhu hry zjišťujeme, že osobní Lü Dongbinova proměna je vlastně zavržením světských hodnot a cílů.

Mezi Lü Dongbinem a Zheng Yangzim spolu s Lishan Laomu dochází v průběhu hry k dramatickým konfliktům. První z nich zcela odmítá odvrhnout svět, zatímco druzí dva se jej snaží vést správnou cestou. Na začátku je Lü Dongbin mladým ambiciózním učencem, který se chystá na zkoušky. Zastavuje se v obchůdku jménem Huanghadian, aby se najedl. A právě tam se s ním „střetávají“ Zheng Yangzi a Wang Po (Lishan Laomu). Považujeme-li Lü Dongbina za hlavní postavu hry, pak Zheng Yangzi a Lishan Laomu jsou od této chvíle jeho protivníky. Však také mezi Lü Dongbinem a Zheng Yangziem skutečně vzápětí vzplane konflikt nad tím, zda se má Lü Dongbin zřici zkoušek, které by jej mohly přivést ke světské slávě, pokud by jimi úspěšně prošel. Pro něj je však nemyslitelné, že by se vzdal všeho toho, co až dosud získal, a tak se rozpoutá prudká debata: Zheng Yangzi rozprostírá před Lü Dongbinem všechny zásluhy a hodnoty života taoistického mnicha, zatímco Lü Dongbin mu odpovídá výčtem všech možností a potěšení, kterých si může užívat úředník. Nakonec se Zheng Yangzimu nepodaří Lü Dongbina přesvědčit.

A tak, aby svůj úkol splnil, uchýlí se Zheng Yangzi k poslední možnosti, která mu zbývá, to jest k tomu, že Lü Dongbinovi pomoci snu, který na něj sešle, názorně ukáže, co to je žít světský život v honbě za slávou a bohatstvím. Samozřejmě mu to nehodlal jen „ukázat“, ale chtěl, aby to Lü Dongbin „prožil“, aby tak okusil skutečnou hořkost a zklamání. Kde nestačí abstraktní rozhovor, je třeba si pořídit konkrétní zkušenost.

¹⁰³ Nebo též: „Ctihodná matka z hory Li“. 驪山老母 Lishan Laomu.

Zheng Yangzi oznamuje, že Lü Dongbin prožije ve snu 18 let života, během kterých pozná následky vína, žen, bohatství a zlosti, a poté odhodí svět a vydá se na cestu taoistického mnicha. Od této chvíle vše probíhá „ve snu“.

Lü Dongbin se probudí a vidí, že Zheng Yangzi zmizel. Vidí, že prosná kaše není ještě uvařená, nechce se mu čekat, a tak se okamžitě vydá do hlavního města na zkoušky.

V druhém dějství, respektive v dodatkové scéně *xiezi* 楔子, se dozvídáme, že Lü Dongbin se před sedmnácti lety oženil s dcerou ministra Gaa a stal se nyní velitelem vojska. Má se vydat okamžitě do boje. Ministr Gao (Zheng Yangzi) mu chce předtím říci několik slov jako radu a „připít mu na zdraví“. Když se Lü Dongbin napije vína, začne okamžitě chrlit krev a zapřísahá se, že se již vína nedotkne.

Lü Dongbin se vrací z boje, ovšem tajně, jelikož se nechal uplatit a bojiště opustil. Jeho manželka (Lishan Laomu) v době jeho nepřítomnosti měla však poměr s jiným mužem a Lü Dongbin na to vzápětí přijde. Chystá se manželku zabít, zlost jím přímo lomcuje, ale dá na prosbu starého sluhy a manželku ušetří. Mezitím přichází posel od vládce a oznamuje, že Lü Dongbin má být odveden do vyhnanství. Předtím však Lü Dongbin přísahá, že se vzdává jak bohatství, kvůli kterému zradil, tak žen. Do vyhnanství si však vezme své děti.

Ve třetím dějství je Lü Dongbin veden stráží do vyhnanství, ale ta jej v půli cesty propustí. Za husté vánice se setká s dřevorubcem (znovu je to Zheng Yangzi), který jej pošle „na správnou cestu“ směrem k chrámu, kde žije člověk, který zná správnou Cestu a je nesmrtelný.

Čtvrté dějství se odehrává v chrámu, kde žije žena (Lishan Laomu) se synem (Zheng Yangzi). Lü Dongbin přichází s prosbou o nocleh, ale žena se obává, že by mu její syn mohl ublížit. Lü Dongbin však praví, že již odvrhl víno, bohatství i ženy a jestli jej mnich zbije, přijme to s klidnou myslí, neboť odvrhl i zlost a pýchu. Mnich se však rozlítí a zabije nejdříve obě Lü Dongbinovy děti. Poté jej obviní z braní úplatků a setne hlavu i jemu.

V tu chvíli se scéna mění a mnich s matkou odcházejí, aby se vrátili již jako Zheng Yangzi a Lishan Laomu. Lü Dongbin se nyní skutečně probouzí ze sna a neví, co se s ním stalo. Ptá se proto, jak dlouho spal, a Zheng Yangzi praví, že osmnáct let. Ani kaše se však za tu dobu nestačila uvařit.

Zheng Yangzi odkrývá všechny osoby v Lü Dongbinově snu a všechny radovánky, které zavrhl. Lü Dongbin chápe smysl celého snu a zároveň zbytečnost

světského snažení. Objevuje se Donghua Dijun se zástupem nesmrtelných a všichni se odebírají do purpurového paláce.

5.1.3. Motivy

Motiv snu

Hra Sen žlutého prosa vsutku patří k „snové literatuře“, neboť její valná část se odehrává ve snu. Sen jakožto literární motiv přináší mnoho výhod, protože dokáže člověku přímo zprostředkovat životní zkušenost, aniž by člověk nutně musel život prožít. Pro Zheng Yangziho bylo těžké přijmout fakt, že jeho argumenty zklamaly, a mohl tedy Lü Dongbina přinutit, aby změnil své názory jen tím, že jej konfrontoval s tvrdou realitou. Nemohl však čekat plných 18 let, proto se sen stal jediným vhodným prostředkem, jak Lü Dongbina nechat prožít celý život a zároveň jej ihned přivést na cestu Taoismu. Motiv snu je základním kamenem dramatu, od něj se odvíjí všechny příběhové zvraty, z něj vychází celkové vyústění a smysl celé hry.

Motiv snu tu v podstatě má dvě zřetelné funkce. Za prvé nabízí jakýsi náhradní život, který Lü Dongbin sice zakouší jako skutečný, ale neprožívá jej v pravém slova smyslu. Tento obraz je také dosti výmluvný v tom, že podtrhuje „nereálnost“ světského života, jeho „snovost“, a vyzdvihuje ono konečné „probuzení“ do reality i do nové existence. A za druhé zde motiv snu umožňuje osmnáct let skutečného života směstnat do jedné hodiny reálného času. Normálně by člověk musel žít velmi dlouho, než by se vzdal všech světských marností, ale za pomoci snu má Lü Dongbin tu možnost zkrátit čas. Zkušenost osmnácti let zakouší během jedné hodiny.

Bez pomoci snu, by autor musel navázat po osmnácti letech a dlouze vysvětlovat, co se mezitím stalo. Tím by se samozřejmě dramatická síla celé hry oslabila a ztratila na své napjatosti. Právě tím, jak je uvnitř hry čas zhuštěn, vše se děje velice rychle a bez zastavení, budoucnost a přítomnost se vlastně slučuje v jedno a totéž, „budoucích osmnáct let“ se de facto během chvilky stává „minulostí“, a celek tak přechází v jakousi „věčnost“.

Motiv snu však není jen technickou pomůckou autora, která mu umožní vtisknout hře návaznost a plynulost, nese sebou také další implikace. „Krátkost“ snu

vypovídá o relativitě a přechodnosti Lü Dongbinových „snových“ osmnácti let světského života. Jasně to vyplývá z konverzace, která proběhne poté, co se probudí:

Lü: Musel jsem tu spát velmi dlouho.	我這一覺睡了幾時
Zheng: Osmnáct let.	(正末雲) 十八年了。
Lü: Jak bych mohl prospat osmnáct let?	(洞賓雲) 可怎生一覺睡十八年?
Zheng: Už jste vzhůru, bylo to vskutku jako paprsek světla za oknem, krátké jako lusknutí prsty.	(正末唱) 你早則醒來了也麼哥，可正是窗前彈指時光過。
Lü: Jídlo se již uvařilo?	(洞賓雲) 飯熟了未?
Wang: Ještě je potřeba jedné otepi dříví.	(王婆雲) 還饒一把火兒。

Tento dialog vypadá na první pohled jednoduše, ale ve skutečnosti skrývá mnoho nepřímých narážek. Osmnáct let se zde přirovnává k letnému paprsku a také k vaření prosné kaše. Ta se začala vařit, než Lü usnul, a dosud není hotová. Doba vaření je nejen měřítkem skutečného času („jevištního“), ale stává se také symbolem pomíjivosti světského života. A dále je tento život přirovnán k pouhému snu – sen postrádá podstatu, tudíž nemá podstatu ani světský život. Sen skončil a s ním skončil i Lü Dongbinův světský život.

Motiv snu se v čínské literatuře objevuje velmi často, vezměme již například sen, který se zdál mistru Zhuangovi. Zde také vypovídá o jisté relativitě – o relativitě existence jako takové, neboť Zhuang neví, jestli je motýlem, kterému se zdá, že je Zhuang, či naopak. V *Huangliang mengu* je to velmi obdobné, ovšem sen je zde spíše v roli zprostředkovatele konkrétní „zkušenosti“, která o relativitě vypovídá.

Zřeknutí se světských hodnot

Představíme-li si, jak vypadala situace za dynastie Yuan, je zřejmé, proč si Ma Zhiyuan vybral zrovna téma probuzení jednoho z nesmrtelných. Pád tradičních hodnot, vzdělanci a literáti odcházejí do ústraní, jelikož ztrácejí tradiční možnost realizace u dvora, společnost se příchodem Mongolů zásadně mění. V dramatu se Lü Dongbin musí zřici čtyř „neřestných neduhů“, které zastupují padlé a vymizelé tradiční hodnoty, ze kterých zůstalo jen toto neřestné pozlátko. Ony čtyři neduhy jsou víno, ženy, bohatství a zlost. Jakoby tím Ma Zhiyuan říkal, že právě tyto čtyři věci

prosakuji celou společností a tradiční hodnoty jsou zcela v nenávratnu. Tohoto pozlátka, života v přepychu, se má člověk zříci, aby dosáhl nesmrtelnosti.

Konflikt taoismu a konfuciánství

Z pohledu autora, který sám nemohl získat úřad odpovídající jeho schopnostem a kvalitám, je „konfuciánství mongolské doby“ zosobněním naprostého úpadku a bezvýchodnosti. Lü Dongbin představuje člověka, který se pídí za úspěchem „za každou cenu“ – však se také coby generál císařského vojska nechá uplatit a vrací se s hanbou a tajně domů.

5.2. Rozbor literárních prostředků

V tomto oddíle, se chci podrobněji věnovat literárním prostředkům, metaforice a symbolice, kterou Ma Zhiyuan používá. Jednotlivé obrazy a přirovnání se pokusím rozdělit do tématických skupin, např. dle tématu přírody, tématu nebešťanů a jejich radovánek, filosofie. Hned na začátku je třeba říci, že se budu zabývat prvním jednáním hry, jelikož ostatní tři nedosahují z literárního hlediska úrovně prvního jednání. Je to dáno tím, jak už bylo řečeno, že Ma Zhiyuan byl autorem pouze prvního jednání, jak vyplývá z různých kontextů,¹⁰⁴ kdežto zbylá tři dopsali zřejmě podle Ma Zhiyuanových poznámek další tři lidé (Li Shizhong a dva profesionální herci Hongzi Li'er a Hua Lilang). Při četbě je skutečně vidět, že první jednání je literárně velice zdařilé a bohaté, má jakýsi přirozený spád a dynamiku, kdežto v ostatních jednáních má čtenář pocit určité naprogramovanosti a předem daného vyústění (nejen z hlediska příběhu, ale i jazyka, věty jsou průhledné a předvídatelné). Jakoby to byl jen prostý výčet a ne literární počín.

Ještě před přehledným rozbohem literárních prostředků je potřeba říci, že pro hru je charakteristické používání dvou jazykových stylů, a sice: literátský *wenyan* a hovorový jazyk.

Hra je psána převážně literátským jazykem, vzdělaneckým, ale v dialogových partech se hojně používají hovorové výrazy, především u Lü Dongbina, který se tak snaží zastříit nedostatek argumentů či znevážit Zheng Yangziho slova. Z toho důvodu uvádím „jazyk“ jako literární prostředek, kterým Ma Zhiyuan nepřímou vyjadřuje určité nálady a postoje jednotlivých postav. Toto rozdělení je zobecňující a obě roviny jazyka se v divadelní hře prolínají a na první pohled nejsou zřejmé. Jako ukázkou hovorového jazyka můžeme uvést například vyjádření: *hebaoli dongxi* 荷包裹東西, doslova „věc v kapse“.

Nemám zde dostatek prostoru pro podrobný rozbor veškerých prostředků, které Ma Zhiyuan užívá, ale budu se snažit podat strukturovaný přehled, který by se mohl stát východiskem pro podrobnější rozbor. Rozdělil jsem veškeré literární prostředky do následujících skupin:

¹⁰⁴ O tématu autorství *Huangliang mengu* mluví podrobněji D. Kalvodová. Viz Kalvodová, D.: *Čínské divadlo*; str. 90.

Metafory a přirovnání, symbolika, alegorie

1. Příroda

Typ	Čínský originál	Přepis	Strana	Český překlad
	伴著這清風明 月兩閒人	Banzhe zhe qingfeng mingyue liang xian ren	70	Společnost mu tvořil lehký větřík a jasný měsíc
	出世塵，盡白 雲滿溪鎖洞門	chushi, jin baiyun man xi suo dongmen	71	pryč z prachu světa, kde bílá oblaka pokrývají říčky a uzavírají vchody do jeskyně

2. Nebešťané a jejich příbytky, nebeské radovánky

typ	Čínský originál	Přepis	Český překlad
	閼苑	lanyuan	Nebesa (dosl. rozlehlé zahrady)
	海山	haishan	Mytické pohoří Haishan
	銀闕	yinqu	stříbrné paláce

3. Taoistické reálie, mytičtí tvorové, alchymie

Typ	Čínský originál	Přepis	Český překlad
Alchymie	玄霜絳雪	Xuanshuang jiangxue	byliny nesmrtelnosti
	玉戶金闕	Yuhu jinguan	nefritové dveře, zlaté zámky
	姹女嬰兒	Chanü ying'er	krásná žena se smísí s děťátkem
	鸞	Luan	Luan – bájný pták, mládě fénixe

	鶴	He	jeřáb – symbol nesmrtnosti, tedy na hřbetě jeřába – na křídlech nesmrtnosti
--	---	----	---

4. Historické narážky

Typ	Čínský originál	Přepis	Český překlad
	甚的漢，甚的 秦	shendehan, shendeqin	nerozeznal Han od Qin
	你手段欺韓 信，舌辯賽蘇 秦	Ni shouduan qi Hanxin, she biansai Suqin	Tvoje strategie by přechytračila Hanxina, jazykem bys „ukecal“ Suqina

Literární prostředky

1. Paralelismus

Autor pro vytvoření skutečné atmosféry a z hlediska „gradace“ obrazů, klade na sebe metafory a narážky, které pak vytvářejí konečný obraz. V sedmislabičných básních, se často „dopouští“ paralelizmu, např. hned první báseň:

閩苑仙人白錦袍，海山銀闕宴蟠桃。三峰月下鸞聲遠，萬裏風頭鶴背高。

Lanyuan xianren baijinpao, Haishan yinque yanpantao. Sanfeng yuexia luansheng yuan, wanli fengtou hongbei gao.

Zde je paralelní např.:

閩苑 x 海山, 月下 x 風頭, 鸞聲遠 x 鶴背高

Lanyuan x Haishan, yuexia x fengtou, luansheng yuan x hongbei gao.

2. Dialog

Co se týče dialogu, celé první jednání je prakticky „ukázkovým“ dialogem a krásnou rozepří o principu. Zhengyangzi se snaží Lü Dongbina přesvědčit a ten zase tvrdohlavě lpí na svém. Tento dialog stojí za podrobnější prozkoumání a budu se mu věnovat v následujícím oddíle.

3. Ironie, sarkasmus

Ironie a sarkasmus nutně k dialogu mezi Zheng Yangzim a Lü Dongbinem patří – jsou to protihráči opačných názorů a filosofických postojů. Jeden druhému vychvaluje své názory a haní názory toho druhého. Např.:

你這先生，敢是風魔的？

Ni zhe xiansheng, gan shi fengmode?

Vy, pane, nezbláznil jste se náhodou?

這先生開大言。似你出家的，有甚麼仙方妙訣，驅的甚麼神鬼？

Zhe xiansheng kai dayan. Si ni chujia de, you shenme xianfang miaojue, qude shenme shengui?

Tenhle pán vede velké řeči. Jako byste vy v bezdomí, měli recept na nesmrtelnost a na všechno, osedláte si i nějaké duchy a božstva?

4. Dramatičnost a gradace nálad

Ma Zhiyuan také dokáže výborně vystihnout náladu a „dramatičnost“ či závažnost momentu. Jakmile si člověk přečte jeho řádky, ihned mu vytane před očima popisovaný „obraz“ a celá situace je jako na dlani:

貧道東華帝君是也。掌管群仙籍錄。因赴天齋回來，見下方一道青氣，上徹九霄。原來河南府有一人，乃是呂岩，有神仙之分。

Pindao Donghua Dijun shi ye. Zhangguan qun xian jilu. Yin fu tianzhai huilai, jianxia fang yidao

qingqi, shangche jiuxiao. Yuanlai Henanfu you yi ren, nai shi Lü Yan, you shenxian zhi fen.

Říkají mi Donghua Dijun, v mých rukou spočívá soupis všech nesmrtelných. Navracím se z hostiny v nebeském paláci, pod sebou spatřuji kroky azurového ducha (azurový proud vzduchu), stoupá a rozléhá se devíti nebesy. V prefektuře Henan žije člověk, jménem Lü Yan, jemuž je určen úděl nesmrtelného.

這一去使寒暑不侵其體，日月不老其顏。

Zhe yi qu shi hanshu bu qin qi ti, riyue bu lao qi yan.

Jakmile se vydá správnou cestou, mráz ani horko se nedotknou jeho těla, dny ani měsíce nedají jeho tváři zestárnout.

5.3 Tématický rozbor

Při rozboru hry *Huangliang mengu* je nutné vzít v potaz několik úhlů pohledu, *Huangliang meng* není jednoduchým a jasným dílem, kde všechny věci logicky navazují a logicky vyúsťují. Má v sobě skryto mnoho marginálních, ovšem přesto velice zásadních témat, motivů, myšlenek a obrazů, které jsou pro jeho celkové uchopení důležité.

Za prvé je zde téma, nosné téma, Lü Dongbinova přerodu z obyčejného světského člověka na nesmrtelného. Již v prvním jednání se dozvíme od hlavní postavy Zheng Yangziho, že Lü prožije skutečný přerod, pozná, co je povrchní zdání a co pravá podstata, a vydá se stezkou moudrosti:

Tento člověk nezlomí obyčejnost. Lü Yane, když chceš spát, nechám tě pořádně se vyspat. Než se jednou otočí kolo přerovování, až se vzbudíš, uběhne doba osmnácti let. Setkáš se s vínem, ženami, bohatstvím i zlobou, poznáš rozdíl mezi sebou a jinými, mezi pravdou a lží, a v jejich středu pak završíš cestu.

這人俗緣不斷。呂岩也，你既然要睡，我教你大睡一會，去六道輪回中走一遭。待醒來時，早已過了十八年光景，見了些酒色財氣，人我是非。那其間方可成道。

Zde bychom mohli říci, že je výsledek jasný a zřejmý hned od začátku a zbytek hry pak ztrácí napětí a tedy smysl. Avšak další motivy a témata, rozebíraná během prvního jednání, nám znovu navozují atmosféru něčeho „tajuplného“, něčeho, co se vymyká obyčejnému, běžnému vzorci (*qi* 起, *cheng* 承, *zhuan* 转, *he* 合, tedy začátek, pokračování, zvrát, propojení). První dějství je soubojem konfuciánských a taoistických hodnot. Je psychologickým rozbohem osobnosti Lü Dongbina i Zheng Yangziho, kteří jakoby stojí modelem pro oba póly, tedy konfuciánství (ovšem konfuciánství, jehož hodnoty během Ma Zhiyuanova života, tedy během počátku a středního období mongolské dynastie, velmi utrpěly) a taoismus. Lü Dongbin jako střechek poletuje v plynoucí harmonii Zheng Yangziho slov, nemá pevnou půdu pod nohama a jedinou jeho motivací do života je úspěch. Úspěch v běžném životě, v onom „kariéra, ženy, emoce, víno jemné chuti“, před kterými jej Zheng Yangzi varuje:

<p><i>Obliha vína jemné chuti je příčinou nemocí, zhýralá záliba v ženách je kořenem nesnází, přílišná touha po bohatství a postavení zraňuje a mrzačí život, zarputile bojovat zlostí ubližuje a pohlcuje tělo. Tyto čtyři věci neopouštějí člověka, ale pokud je zpřetrháte, ve vašem údělu je mnoho naděje stát se nesmrtelným.</i></p>	<p>酒戀清香疾病因，色愛荒淫患難根；財貪富貴傷殘命，氣競剛強損隱身。這四件兒不饒人。你若是將他斷盡，便神仙有幾分。</p>
--	--

Lü je pyšný a ctižádostivý, nebude se přeci zaobírat něčím tak odpudivým, jako je život v bezdomí, kde si „sám si vyrábím jemné vesnické víno“ (俺那裏自潑村醪嫩):

<p><i>Když se stanu úředníkem, budu prodlévat v halách plných orchidejí a posedávat ve vymalovaných besídkách. Ty, poustevník, máš jen oděv z travin a živíš se dřevem, jak těžké a tvrdé to je! Co by si tak mohl mít za radost?</i></p>	<p>俺為官居蘭堂，住畫閣。你這出家人，無過草衣木食，幹受辛苦，有甚麼受用快活處？</p>
---	---

Zde je však třeba podotknout, že ve slovech, kterými se Zheng Yangzi snaží přimět Lü Dongbina k dozrání, objevujeme mnoho zdrojů z taoistické alchymie:

<p><i>Posvátné kadidelnice a nebeské trojnožky, v nich se uvaří byliny nesmrtelnosti; nefritové dveře, zlaté zámky,¹⁰⁵ krásná žena se smísí s děťátkem.¹⁰⁶</i></p>	<p>神壚仙鼎，把玄霜絳雪燒成；玉戶金關，使姹女嬰兒配定。</p>
--	-----------------------------------

Právě v tom bych viděl autorský záměr, jak dát konfuciánství mongolské doby do protikladu vůči taoismu: Na jedné straně ctižádostivé pozlátko a služba panovníkovi (což jistě v yuanské době musela být ožehavá záležitost – vždyť Mongolové dobyli Čínu!), na druhé straně plynoucí skutečnost současnosti a touha po prozření (samozřejmě také za pomoci alchymistických pomůcek a postupů, ne nadarmo Zheng Yangzi říká: „krásná žena se smísí s děťátkem.“¹⁰⁷ Tímto nechci říci, že by konfuciánské hodnoty zosobňovala pouze touha po úspěchu či ctižádost,

¹⁰⁵ *Yuhu Jinguan* 玉戶金關: skutečný význam je: „vyrábět pilulky nesmrtelnosti.“

¹⁰⁶ *Shi chanü ying'er peiding* 使姹女嬰兒配定: doslova: „rtuť i olovo se smísí“.

¹⁰⁷ Viz výše.

ovšem jeví se mi jako velmi pravděpodobné, že v oné době vlastně nebylo jiného příkladu, „tradiční“ hodnoty byly díky mongolské nadvládě na černé listině, vzdělanost jednotlivců a „státnost“ či tradiční úcta, vztah k vládnoucí dynastii byly mrtvé. Proto také Ma Zhiyuan užívá příkladu Lü Dongbina v negativním slova smyslu „konfuciánce yuanské doby“, tedy ctižádostivého prospěcháře, který, jak se ukáže, neuznává vlastně hodnoty žádné a pachtí se jen po úspěchu, pozlátku, světskosti.

Ma Zhiyuanův přístup k tomuto vybudovanému protikladnému fungování je skutečně unikátní a konflikt taoismus-rádoobykonfuciánství je formálně velice přitažlivě vystavěný, i v tom, jak postupně vytváří onen básnický „klimax“ a jak jednotlivé scény, zpěvné pasáže vrcholí.

Také tím, jak Ma Zhiyuan koncipuje postavu Lü Dongbina, kritizuje a zesměšňuje konfuciánské hodnoty i úředníky své současnosti. Vždyť bodrý a žoviální Lü, pachtící se za úspěchem, spěchá do zkušební síně (Už abych byl ve zkušební síni! 我巴不的選場中去哩。), touží po malovaných besídkách a sálech plných orchidejí (...budu prodlévat v halách plných orchidejí a posedávat ve vymalovaných besídkách. 居蘭堂, 住畫閣) a měkkých poduškách a chce získat bohatství a slávu službou panovníkovi. Není toto obraz dobového konfuciánského úředníka? I v tom, jak reaguje na Zheng Yangziho slova, je cítit konfuciánská průprava a přístup k životu:

<p>Získal jsem velké vzdělání jak v písemnictví tak ve válečnictví, složil jsem provinční zkoušky, očekávám, že budu vykonávat úřad, dostane se mi bohatství.</p>	<p>我學成文武雙全，應過舉，做官可待，富貴有期。</p>
---	-------------------------------

Úžasný je však celý rozhovor Zheng Yangziho a Lü Dongbina, jejich klání v slovech, které bych zde s klidným srdcem označil jako „doufa“ 斗法 (zápasit v principu, v dharmě, v pravdě), tedy jejich slovní zápas o tom, co Ma Zhiyuan považuje v životě za důležité a určující, a co považuje za nízké a zbytečné:

<p>(Zhengmo praví:) Staráte se jen o nějakou úřednickou poctu a bohatství, a vůbec</p>	<p>(正末云) 你只顧那功名富貴，全不想生死</p>
--	-----------------------------

<p>nepřemýšlíte o tom, že Vás stíhají záležitosti života a smrti, a rychle Vás dostihuje nestálost.¹⁰⁸ Mnohem lepší je odejít s tímto chudým taoistou do bezdomí.</p>	<p>事急，無常迅速。不如跟貧道出家去。</p>
<p>(Dongbin praví:) Vy, pane, nezbláznil jste se náhodou? Pilně jsem studoval, takže jsem se naučil všechny texty nazpaměť, ubírám se ke dvoru, abych se zúčastnil císařských zkoušek, jak bych mohl s Vámi odejít do bezdomí!¹⁰⁹ Jaké to má výhody odejít do bezdomí tak jako Vy?</p>	<p>(洞賓云)你這先生，敢是風魔的。我學成滿腹文章，上朝求官應舉去，可怎生跟你出家！你出家人有甚好處？</p>

Termínem *wuchang* 無常 je zde myšlena nestálost a konečnost všech světských věcí, toto slovo má své místo jak v buddhismu tak v taoismu. Někdy je možné je interpretovat jako termín pro „smrt“. Tím, že po něm následuje sousloví *xunsu* 迅速, které má význam něčeho, co se velmi rychle blíží, stíhá člověka, podtrhuje autor onu neodvratnost lidského osudu, ze kterého je opravdovým východiskem jen pravá cesta taoisty, který odvrhl všechny věci světa. Jak mistrně je jen ve čtyřech slabikách vyjádřeno napětí a kritičnost okamžiku! Tedy, řečeno jednoduše, „stejně zemřete“.

Na tento vpravdě ostrý výpad reaguje Dongbin zcela dle své ideologie, jakéhosi konfuciánského kodexu: *xuecheng manfu wenzhang* 學成滿腹文章, učil jsem se tak, že mám „plné břicho“ literárních spisů. Jeho touhou je dosáhnout úspěchu v úřadu a nějaký život v prázdném bezdomí je pro něj nezajímavý a bez konkrétních „výhod“, které bude později v dialogu vypočítávat.

Na to má však Zheng Yangzi pádné odpovědi a začne vzletně popisovat radosti života v bezdomí, kde se všechno zdá tak relativní, velké se zdá být malé a daleké je blízké. Duchové všech světových stran jej poslouchají na slovo a život plyne v nekonečnosti:

¹⁰⁸ Wuchang: impermanence, transience. Viz Mathews: inconstant, irregular; Buddhist term for death. 无常鬼: supposed to be the spirit of a living man sent to arrest evil spirits and bring them to Hades (pod heslem chang); a daemon regarded as the messenger of death; the first also means inconstant, irregular.

¹⁰⁹ 出家: doslovně znamená „odchod z domova“, ale podle mého soudu to není úplný význam. Podobně jako v buddhistickém významu tohoto sousloví, i v taoismu znamená *chujia* nejen odchod od rodiny a domova, ale de facto i vyjadřuje, že se člověk zbavuje jakéhokoli stálého domova, střechy nad hlavou a tedy odchází do „bezdomí“. Takto to například vysvětluje prof. Ivo Fišer v knize *Filosofická koncepce nejstaršího buddhismu*; DharmaGaia, Praha 2000. Jinak se dá říci prostě „stát se poustevníkem“.

<i>(Zhengmo praví:) My, kteří jsme odešli do bezdomí, prožíváme jen samé radostné a příjemné věci, jak byste to vy mohli vědět!</i>	(正末云) 俺出家人自有快活處，你怎知道？
<i>Vystoupím na hory Kunlun, dotýkám se hvězd. Když shlížím na Dongyanghai, vypadá jako chladný potůček, Taishan je jako drobounké zrnko prachu. Nebe je vysoké 32 palců, země je úzká jako rybí šupina. Zakloním hlavu a pohlédnu za nebesa, nejsou tam žádní obyčejní lidé.</i>	上昆侖，摘星辰，觀東洋海則是一掬寒泉滾，泰山一撚細微塵。天高三二寸，地厚一魚鱗，抬頭天外觀，無我一般人。
<i>Ti, kdož odejdou do bezdomí, za celý život nezestárnou, připravují elixíry z bylin a kultivují své já, krotí draky a tygry srazí do prachu, nad tím je třeba se pořádně zamyslet.</i>	出家人長生不老，煉藥修真，降龍伏虎，到大來悠哉也呵！
<i>Poroučím liuding, liujiashen, qixing, qiyao jun.¹¹⁰ Živím se výhonky vzácných travin už tisíc let života, spatřil jsem zelené broskvové květy v bezpočtu jar. Často bývám opilý, hovořím vzletně, stýkám se jen s nebešťany.</i>	我驅的是六丁六甲神，七星七曜君。食紫芝草千年壽，看碧桃花幾度春。常則是醉醺醺、高談闊論，來往的儘是天上人。

Typický je pak také závěr rozhovoru ve stylu, došly mi argumenty, nemám, co bych řekl, jdu proto spát (Dongbin praví: Jak ho tak poslouchám, jsem bez myšlenek a chce se mi spát, tak si na chvíli zdřímnu. 洞賓云: 聽他說甚麼，不覺神思困倦，且睡一會咱。). Jak lépe charakterizovat lidskou omezenost!? Ma Zhiyuan je skutečný mistr v nepřímém popisu, v tom, jak čtenáři poskytne indicie, ale zbytek je potřeba si domyslet sám. V tomto bodě je také třeba říci, že tato charakteristika platí především pro první jednání, kdežto ve zbývajících bychom ji jen těžko hledali. Ačkoli zbývající jednání navazují na první jednání a rozvíjejí motivy, které jsou v něm stanovené, jsou až příliš konkrétní, již postrádají křehkost a hebkost prvního jednání, ona extatická putování po nebesích na hřbetě jeřábů; dále již pokračuje jen „suchá realita živého snu“, který prožívá „spící nespící“ Lü Dongbin. A to je další důvod, proč se přikláním k tvrzení, že Ma Zhiyuan byl autorem jen prvního jednání, kdežto na ostatních se již nepodílel. On, jakožto mistr krásných obrazů a metaforických vyjádření, skutečně

¹¹⁰ Liuding, liujiashen, qixing, qiyao jun: různá božstva a duchové.

„krásné literatury“, by se podle mého věnoval více té jemné lyrice, která je charakteristická pro první jednání.

6. Komentovaný překlad prvního jednání:

Než přikročím k překladu, chtěl bych říci pár poznámek k charakteristice *Huangliang mengu*: část textu je plynulá, velice jasná a zřetelná. To se týká většinou popisných pasáží a vysvětlování, či míst, kdy vstupuje nová postava na scénu a představuje se. Vskutku překladatelským oříškem jsou však zpívané pasáže, tzv. *qu* 曲, které jsou významově velmi zhuštěné a oplývají bohatými narážkami, jak na historické události (např. hanský generál), tak na taoistickou nauku a terminologii (Tři čistí *Sanqing* 三清, azurový proud vzduchu *qingqi* 青气, purpurový proud vzduchu *ziqu* 紫气, atd.), či alchymii (např. krásná žena a děťátko – rtuť a olovo – *chanü yinger* 姮娥女婴儿).

U překladu dramatu si překladatel musí nejdříve dobře uvědomit, pro jaký účel vlastně hodlá překládat. Divadelní hra má totiž dvojí určení – může sloužit jako text pro divadelní realizaci, nebo jako text pro čtenáře. V obou případech bude přístup odlišný. V textu pro čtenáře si překladatel může vypomoci poznámkovým aparátem nebo komentářem, může vysvětlit nejasnosti přímo v textu, kdežto má-li překlad sloužit jako podklad pro herce, bude muset být text již na první „poslech“ zřetelný.

Následující překlad se snažím co nejvíce přizpůsobovat čtenáři, nejasnosti či realie, které nejsou obecně známé, řeším raději vysvětlivkou, abych v překladu zachoval punc „cizokrajnosti“ a zvláštnosti. Pro porovnání připojuji originál v čínštině.

Sen probuzení na cestě do Handanu během vaření žlutého prosa

邯鄲道省悟黃梁夢

První jednání

第一折

(Chongmo v roli Donghua Dijuna vstupuje na jeviště a recituje:)

(冲末扮東華帝君上，詩云)

Nesmrtelní na nebesích¹¹¹ mají roucha z bílého brokátu,
uvnitř stříbrných paláců na Haishanu hodují na nektarových broskvích.

Tři vrcholky měsíc ozařuje, zpěv Luanů¹¹² zní zdaleka,
desettisíc mil v čele vichřice, vysoko převysoko letím, na hřbetě jeřábím.¹¹³

閩苑仙人白錦袍，

海山銀闕宴蟠桃。

三峰月下鸞聲遠，

萬裏風頭鶴背高。

Říkají mi Donghua Dijun,¹¹⁴ v mých rukou spočívá soupis všech nesmrtelných. Navracím se z hostiny v nebeském paláci, pod sebou spatřuji kroky azurového ducha,¹¹⁵ stoupá a rozléhá se devíti nebesy. V prefektuře Henan žije člověk, jménem Lü Yan, jemuž je určen úděl nesmrtelného. Pověřím Zhengyangziho,¹¹⁶ aby jej napravil, dříve jej uvedl na správnou cestu. Jakmile se vydá správnou cestou, mráz

¹¹¹ Výraz *langyuan* 閩苑 překládám jako „nebesa“. Dle legend, je to místo, kde „přebývají nesmrtelní“. Viz např.: 司守謙, 訓蒙駢句; http://www.henryleung.com/new_page_15.htm; 閩苑: 傳說是仙人所居的地方。Též 李商隱詩選, <http://bt.xys.org/xys/classics/poetry/Tang/Li-Shangyin.txt>; 碧城三首。

¹¹² Luan 鸞 je bájný pták, mládě fénixe, který se živí jen skořicovníkem a raději zemře než by usedl na jiný strom.

¹¹³ *Hongbei gao* 鶴背高, doslova znamená „jeřábí hřbet je vysoko“. Lze se zde přiklonit i k překladu „vysoko na hřbetě jeřábím“. Jeřáb symbolizuje nesmrtelnost a nesmrtelné.

¹¹⁴ Donghua Dijun 東華帝君: Přední z božstev, má různá jména, např.: Dong Wang Gong 東王公, Dong Mu gong 東木公, atd. Viz 宗教詞典, str. 464.

¹¹⁵ *Yi dao qingqi* 一道青氣, kroky azurového ducha, symbolizuje někoho, kdo v sobě má „qi 氣 nesmrtelného“.

Viz též níže *ziqu* 紫氣 purpurový duch. Viz 宗教詞典, str. 863.

¹¹⁶ *Zhengyangzi* 正陽子 neboli „Mistr rovného yangu“

ani horko se nedotknou jeho těla, dny ani měsíce nedají jeho tváři zestárnout. Posvátné kadidelnice a nebeské trojnožky, v nich se uvaří byliny nesmrtnosti,¹¹⁷ nefritové dveře, zlaté zámky,¹¹⁸ krásná žena se smísí s děťátkem.¹¹⁹ Tělo pak vystoupí do purpurového paláce a pozdraví Tři čisté, zařadí se mezi pravé nesmrtné, jeho jméno se zapíše do šarlatové knihy, odvrhne devět pokolení¹²⁰ a nebude již nízkým duchem. V knize krále pekel¹²¹ bude vyškrtáno jeho zrození a smrt, jeho jméno se zapíše mezi nesmrtné úředníky. Vydá se na cestu do všech koutů podnebesí, aby přivedl zbloudilce na cestu taoismu. (Odchází)

貧道東華帝君是也。掌管群仙籍錄。因赴天齋回來，見下方一道青氣，上徹九霄。原來河南府有一人，乃是呂岩，有神仙之分。可差正陽子點化此人，早歸正道。這一去使寒暑不侵其體，日月不老其顏。神壚仙鼎，把玄霜絳雪燒成；玉戶金關，使姤女嬰兒配定。身登紫府，朝三清位列真君；名記丹書，免九族不為下鬼。閻王簿上除生死，仙吏班中列姓名。指開海角天涯路，引的迷人大道行。(下)

(Zhengdan v roli Matky Wangové vstupuje a praví:)

(正旦扮王婆上，云)

Pocházím z Huanghuadianu a jsem matka Wangová. Vedu tuto vývařovnu, uvařila jsem tuto horkou polévku, podívám se, kdo to přichází.

老身黃化店人氏，王婆是也。我開著這個打火店，我燒的這湯鍋熱著，看有甚麼人來。

(Wai v roli Lü Dongbina přijíždí na oslu, přes záda má meč a recituje:)

外扮呂洞賓騎驢背劍上，詩云)

Řídím osla směrem do Chang-anu,

¹¹⁷ Viz 元曲选校注, str. 2022: 玄霜絳雪 - 道教所说的仙药. Tedy byliny nesmrtnosti, podle taoistického učení.

¹¹⁸ Ibid., str. 2023: 玉戶金关: …这里所说的“玉戶金关”就是要求炼丹者紧闭耳眼等感官, 万念俱息, 专心炼丹. Tedy stručně řečeno „dělat pilulky nesmrtnosti“.

¹¹⁹ Rtuť i olovo se smísí 使姤女嬰兒配定.

¹²⁰ 九族 Devět pokolení. Od prapraděda do prapravnuka.

¹²¹ Seznam všech živých bytostí.

ve dne v noci bez oddechu.

Jakmile jsem však spatřil žluté květy na stromě učenců,
jak bych mohl nespěchat!?

策蹇上長安，

日夕無休歇。

但見槐花黃，

如何不心急。

Tato nehodná osoba se jmenuje Lü Yan, s přídomkem Dongbin, pocházím z prefektury Henan. Od mládí pilně studuji konfuciánské klasiky a nyní mám v úmyslu jít ke dvoru a získat postavení jakožto úředník, přicházím k Huanghadianu na cestě do Handanu, abych uhasil žízeň a pojedl. Přicházím před tuto vývařovnu a uvazuji svého osla. Za těchto 200 měďáků koupím trochu žlutého prosa. Hej matko, máš rozdělaný oheň, snažně tě prosím, dej mi najíst z toho, co máš uvařeno, cestující by rád pokračoval v cestě, pospěš trochu.

小生姓呂名岩，字洞賓。本貫河南府人氏。自幼攻習儒業，今欲上朝進取功名。來到這邯鄲道黃化店，饑渴之際，不免做些茶飯吃。到的這店門首，將這蹇衛拴下。將這二百文長錢，糴些黃梁。兀那打火的婆婆，央你做飯與我吃。行人貪道路，你快些兒。

(Matka Wangová praví:) Drahý pane, vy jste skutečně uspěchaný, přiložím ještě jednu otep dříví.

(王婆云) 客官你好急性也，饒一把兒火者。

(Dongbin praví:) Už abych byl ve zkušební síni!

(洞賓云) 我巴不的選場中去哩。

(Vstupuje Zhengmo v roli Zhengyangziho a praví:) Tento chudý mnich se jmenuje Zhongli Quan, zdvořilostním jménem Yunfang, taoistickým jménem Zhengyangzi, pocházím z Jingzhao v Xianyangu. Od mládí jsem se vzdělával

v literatuře i ve válečnictví, kdysi za dynastie Han jsem velel výpravě na západ. Pak jsem se vzdal rodiny a uchýlil jsem se do ústraní v horách Zhongnan, kde jsem potkal dokonalého nesmrtelného¹²² Donghua Zhenrena, přijal jsem správnou cestu, mé vlasy byly rozděleny na dva copy, byl jsem nazván dokonalý nesmrtelný Taiji Zhenren, často světu zpívám.

(正末上, 云) 貧道複姓鐘離, 名權, 字雲房, 道號正陽子, 京兆鹹陽人也。自幼學得文武雙全, 在漢朝曾拜征西大元帥。後棄家屬。隱遁終南山, 遇東華真人, 授以正道, 發為雙髻, 賜號太極真人, 常遺頌於世。

(Deklamuje:¹²³)

(頌云)

Zrození je mi vstupní branou, smrt je mi východem,
kolik procitnutí vede ke kolika probuzením?
V noci se silný člověk musí sám zamyslet,
dlouhý život bez smrti lidé dokáží získat.

生我之門死我戶,
幾個惺惺幾個悟。
夜來鐵漢自尋思,
長生不死由人做。

Dnes mi Dijun¹²⁴ přikázal, abych já nepatrný taoista vyvedl Lü Yana z nižší lidské sféry. Přišel jsem sem do obchůdku v Huanghuanu na cestě do Handanu a spatřil jsem, jak purpurový proud vzduchu vyráží k nebesům, jistě to musí být zde. Myslím, že lidé tohoto světa neumí rozlišit světce od hlupáka!

今奉帝君法旨, 教貧道下方度脫呂岩。來到這邯鄲道黃化店, 見紫氣沖氣, 當必在此。我想世間人好不識賢愚也呵!

¹²² Zhenren, tedy ten, který pochopil cestu. Viz Král, O.: *Čínská filosofie, Pohled z dějin*; str.: 348: ...opravdový muž. Viz též kapitola 4. Vybrané překladatelské postupy, problematická místa, vysvětlení k Donghua Zhenren.

¹²³ Song 頌: označuje oddíl v Knize písní, *Shijing*: tzv. „hymny“, které mají náboženský charakter.

¹²⁴ Tedy Donghua Dijun.

(zpívá na melodii Xianlü dianjiangchun):

Na počátku chaosu, lidský svět byl v nepořádku.

Kdo nám řekl o koloběhu nebe a země?

To jsou vše hluboké myšlenky, které nám zanechal Starý mistr.¹²⁵

(唱) 【仙呂】 【點絳脣】

混沌初分，生人廝恩。

誰推持論，旋轉乾坤？

這都是太上傳心印。

(na melodii Hunjianglong)

Tehdy když se setkal se strážcem průsmyku,¹²⁶ zanechal nám až do dneška 5000 znaků textu. Ve zkratce řečeno, tajemno a prázdnotu považoval za základ, čistotu za vstupní bránu. Ačkoliv byl jen taoistou v chatrči z travin a doškovém chrámu, společnost mu tvořil lehký větřík a jasný měsíc. Nevěděl, co je podzim ani jaro, nerozeznal Han od Qin,¹²⁷ pohrdal veškerou etiketou,¹²⁸ odmítal lenost, předstíral, že je hloupý. Všechno bohatství a štěstí světa považoval za pomíjivé obláčky na očním pozadí.

【混江龍】

當日個曾逢關尹，至今遺下五千文。大剛來玄虛為本，清淨為門。雖然是草舍茅庵一道士，伴著這清風明月兩閒人。也不知甚的秋，甚的春，甚的漢，甚的秦，長則是習疏狂、軀懶散、佯妝鈍，把些個人間富貴，都做了眼底浮雲。

(praví:) Přemyslím, proč světští lidé bojují pro slávu a pachtí se za zásluhami, proč se tak trápit?

¹²⁵ V čínském textu je jméno „Taishang 太上“: to může být někdo vzácný, nebo může znamenat i neosobní „nebesa“, nebo také Taishang Laojun 太上老君, tedy Laozi 老子, Starý mistr. Tato interpretace je velmi pravděpodobná, neboť v další písni navazuje příběh Laoiho. Lze také překládat jako „Praotec cesty“, což je dle pojetí pozdního taoismu „nesmrtelných“ Laozi. Takto to například překládá Dr. Heřmanová v Putování na západ, Xiyouji 西游记. Proto překládám „Starý mistr“.

¹²⁶ Narážka na to, jak Laozi zmizel z tohoto světa (na oslu).

¹²⁷ Qin: první stát, který sjednotil Čínu. Han: dynastie Han.

¹²⁸ 长则是习疏狂: Výraz shukuang lze překládat různými způsoby, buď oba znaky zvlášť, sloveso-předmět, což by v tomto případě znamenalo cosi jako „vyhýbat se divokostí“. Já bych se přikláněl spíše k překladu vycházejícímu ze sousloví shukuang, tj. dle slovníku Mathewse „pohrdat etiketou“.

(云) 想世人爭名奪利，何苦如此！

(zpívá na melodii Youhulu)

Nepřestávejte vyhledávat potěšení v častém žertování, a s milou tváří vítajte hosty, neboť vracet se v myšlenkách k chaosu je škodlivé pro ducha. Uvolněně se toulejte a uchylte se k lesním pramenům, nepachtěte se zbytečně za papírovým úspěchem a slávou. Podívejte se na šarlatové pohraniční gardy a palácové ministry, kdy dojdou klidu a míru, jak osvobodí své tělo jako já od všech věcí!

(唱) 【油葫蘆】

莫厭追歡笑語頻，但開懷好會賓，尋思離亂可傷神。俺閑遙遙獨自林泉隱，你虛颺颺半紙功名進。你看這紫塞軍、黃閣臣，幾時得個安閒分，怎如我物外自由身。

(na melodii Tianxiale)

Kolik lidí získalo klid a utišení? Proč neodejdou dříve, pryč z prachu světa, kde bílá oblaka pokrývají říčky a uzavírají vchody do jeskyně. Vezměte klasiky, ruka sama obrací stránky, vonnou tyčinku ruka sama zapálí. To je podstata čisté a klidné, pravé cesty.

【天下樂】

他每得到清平有幾人，何不早抽身，出世塵，盡白雲滿溪鎖洞門，將一函經手自翻，一壚香手自焚。這的是清閒真道本。

(S úsměvem praví:) Nesmrtelný je tedy zde. (Vstupuje do vývařovny.)

(笑云) 原來神在這裏！(做入店見科)

(Dongbin praví:) Vypadá jako muž, který kráčí správnou cestou.

(洞賓云) 一個先生好道貌也！

(Zhengmo praví:) Smím se zeptat na Vaše ctěné jméno?

(正末云) 敢問足下高姓？

(Dongbin praví:) Tato nízká osoba se příjmením jmenuje Lü, vlastním jménem Yan, přídomek Dongbin.

(洞賓云) 小生姓呂名岩，字洞賓。

(Zhengmo praví:) Kterým směrem se ubíráte?

(正末云) 你往那裏去?

(Dongbin praví:) Jdu ke dvoru zúčastnit se císařských zkoušek.

(洞賓云) 上朝應舉去。

(Zhengmo praví:) Staráte se jen o nějakou úřednickou poctu a bohatství, a vůbec nepřemýšlíte o tom, že Vás stíhají záležitosti života a smrti, a rychle Vás dostihuje nestálost.¹²⁹ Mnohem lepší je odejít s tímto chudým taoistou do bezdomí.

(正末云) 你只顧那功名富貴，全不想生死事急，無常迅速。不如跟貧道出家去。

(Dongbin praví:) Vy, pane, nezbláznil jste se náhodou? Pilně jsem studoval, takže jsem se naučil všechny texty nazpaměť, ubírám se ke dvoru, abych se zúčastnil císařských zkoušek, jak bych mohl s Vámi odejít do bezdomí!¹³⁰ Jaké to má výhody odejít do bezdomí tak jako Vy?

(洞賓云) 你這先生，敢是風魔的。我學成滿腹文章，上朝求官應舉去，可怎生跟你出家！你出家人有甚好處？

(Zhengmo praví:) My, kteří jsme odešli do bezdomí, prožíváme jen samé radostné a příjemné věci, jak byste to vy mohl být jen tušit! (Zpívá:)

(正末云) 俺出家人自有快活處，你怎知道？(唱)

¹²⁹ *Wuchang* 无常: impermanence, transiency. Viz Mathews: inconstant, irregular; Buddhist term for death. 无常鬼: supposed to be the spirit of a living man sent to arrest evil spirits and bring them to Hades (pod heslem chang); a daemon regarded as the messenger of death; the first also means inconstant, irregular.

¹³⁰ *Chujia* 出家: doslovně znamená „odchod z domova“, ale podle mého soudu to není úplný význam. Podobně jako v buddhistickém významu tohoto sousloví, i v taoismu znamená chujia nejen odchod od rodiny a domova, ale de facto i vyjadřuje, že se člověk zbavuje jakéhokoli stálého domova, střechy nad hlavou a tedy odchází do „bezdomí“, jak to například vysvětluje prof. Ivo Fišer, viz pozn. 109. Jinak se dá říci prostě „stát se poustevníkem“.

(Na melodii Jinzhaner)

Vystoupím na hory Kunlun, dotýkám se hvězd. Když shlížím na Dongyanghai, vypadá jako chladný potůček, Taishan je jako drobounké zrnko prachu. Nebe je vysoké 32 palců, země je úzká jako rybí šupina. Zakloním hlavu a pohlédnu za nebesa, nejsou tam žádní obyčejní lidé.

【金盞兒】

上昆侖，摘星辰，觀東洋海則是一掬寒泉滾，泰山一撚細微塵。天高三二寸，地厚一魚鱗，抬頭天外觀，無我一般人。

(Dongbin praví:) Pane, vedete veliké řeči. Jako kdyby jste vy, kdo odejdete do bezdomí, získali recept na nesmrtelnost a skvělé schopnosti a dokázali si osedlat duchy a božstva.

(洞賓云) 這先生開大言。似你出家的，有甚麼仙方妙訣，驅的甚麼神鬼？

(Zhengmo praví:) Ti, kdož odejdou do bezdomí, za celý život nezestárnou, připravují elixíry z bylin a kultivují své já, krotí draky a tygry srazí do prachu, nad tím je třeba se pořádně zamyslet. (Zpívá:)

(正末云) 出家人長生不老，煉藥修真，降龍伏虎，到大來悠哉也呵！(唱)

(Na melodii Houting hua):

Poroučím *liuding*, *liujiashen*, *qixingqiyao jun*¹³¹ těmto rozličným božstvům. Živím se výhonky vzácných travin už tisíc let života, spatřil jsem zelené broskvové květy v bezpočtu jar. Často bývám opilý, hovořím vzletně, stýkám se jen s nebešťany.

【後庭花】

我驅的是六丁六甲神，七星七曜君。食紫芝草千年壽，看碧桃花幾度春。常則是醉醺醺、高談闊論，來往的儘是天上人。

(Dongbin praví:) V úřadu mám také mnoho výhod.

(洞賓云) 俺做了官，也有受用處。

¹³¹ Viz 元曲选校注: str. 2021 – 2022. Viz též kapitola 4. Překladatelské postupy v praxi. Viz též Mathews, str. 926, 6381-14: 六丁 a Taoist god who has power over demons; 6381-a3: 六丁 the six combinations of 丁 with characters of the *Twelve Branches* 地支.

(Zhengmo praví:) Kolik jen výhod ti plyne z úřadu! Avšak má nesmrtelná radost je odlišná od té tvé běžné lidské. Poslechni si, co ti o této radosti povím: (zpívá:)

(正末云) 你做官受用得幾多? 俺這神仙的快樂, 與你俗人不同。你聽我說那快樂處。

(唱)

(Na melodii Zuizhongtian):

Sám si tam vyrábím jemné vesnické víno, sám si trhám čerstvé divoké kvítí. Osamocen s pohárem vína v ruce pohlížím na modravé hory, nebo se jen tak proháním na rudohlavém jeřábu nesmrtelnosti. Když jsem opilý, vracím se do potměšlého klidu borovic, abych uspokojil své tělo, chladný i vřelý hlas mé kovové flétny se rozlehne a protne oblaka.

【醉中天】

俺那裏自潑村醪嫩, 自折野花新。獨對青山酒一尊, 閑將那朱頂仙鶴引。醉歸去松陰滿身, 冷然風韻, 鐵笛聲吹斷雲根。

(Praví:) Odejděte se mnou do bezdomí.

(云) 你跟我出家去來。

(Dongbin praví:) Když se stanu úředníkem, budu prodlévat v halách plných orchidejí a posedávat ve vymalovaných besídkách. Ty, poustevník, máš jen oděv z travin a živíš se dřevem, jak těžké a tvrdé to je! Co by si tak mohl mít za radost?

(洞賓云) 俺為官居蘭堂, 住畫閣。你這出家人, 無過草衣木食, 幹受辛苦, 有甚麼受用快活處?

(Zhengmo zpívá:)

(正末唱)

(Na melodii Jinzhaner)

Tam u mne neleží na zemi prach, tráva roste celé jaro a květiny kvetou jemně a něžně, co je rok dlouhý, a smaragdová zeleň se vine kolem hor až k proutěným

vrátkům. Déšť svlažuje palmové listy, jinovatka občerstvuje výhonky bylin. Poslouchám, jak divocí giboni vřeští v prastarých stromech, pozoruji říčku, jak obtéká osamělou vísku.

【金盞兒】

俺那裏地無塵，草長春，四時花發常嬌嫩。更那翠屏般山色對柴門，雨滋棕葉潤，露養藥苗新。聽野猿啼古樹，看流水繞孤村。

(Dongbin praví:) Získal jsem velké vzdělání jak v písemnictví tak ve válečnictví, složil jsem provinční zkoušky, očekávám, že budu vykonávat úřad, dostane se mi bohatství. A vy mi říkáte, abych odešel do bezdomí a šel dělat nesmrtelného!

(洞賓云) 我學成文武雙全，應過舉，做官可待，富貴有期。你教出家去呵，怎生便得神仙做？

(Zhengmo praví:) Vy neznáte sám sebe, vy nejste určen k tomu, abyste vykonával úřad, nebe v tomto životě zrodilo taoistu, který patří mezi nesmrtelné. Jak se říká, když se jeden probudí v Tao, devět pokolení se dostane do nebe, nedopusťte se žádné chyby. (zpívá:)

(正末云) 你自不知。你不是個做官的，天生下這等道貌，是個神仙中人。常言道，一子悟道，九族升天。不要錯過了。(唱)

(Na melodii Zuiyaner)

Vaším údělem je povznést se nad obyčejný svět až k nesmrtelnosti, opásejte se hedvábnou šňůrou,¹³² nasadte si čepec devíti sluncí,¹³³ pane, staňte se skutečným a pravým mužem.

【醉雁兒】

你有那出世超凡神仙分，擊一條一抹條，帶一頂九陽巾。君，敢著你做真人。

¹³² Atribut taoisty. Viz 元曲选校注: str. 2022.

¹³³ Ibid.

(Dongbin praví:) Až se stanu úředníkem, budu se oblékat do hedvábných šatů a v ústech se mi budou rozplývat lahodné pokrmy. Vy, kteří jste odvrhli svět, máte obuv z travin a konopné hadry, živíte se borovím a pojídáte cypřiše, co je na tom dobrého?

(洞賓云) 俺為官的，身穿錦緞輕紗，口食香甜美味。你出家人草履麻條，餐松啖柏，有甚麼好處？

(Zhengmo praví:) Pídit se za slávou a úspěchem, to je jako balancovat na sto stop vysokém bambusovém stonku, život je v nebezpečí. Neunikneš vínu, ženám, bohatství a zlobě, těmto čtyřem neřestným potěšením, pišťaly zahlaholí, bubny zavíří, lidé zahlučí, ty jsi však v prázdnotě. Jak by se to mohlo vyrovnat chození sem a tam po rovné zemi, bez nehod a bez pohrom, proč se neosvobodit. (zpívá:)

(正末云)功名二字，如同那百尺高竿上調把戲一般，性命不保，脫不得酒色財氣這四般兒。笛悠悠，鼓冬冬，人鬧吵，在虛空。怎如的平地上來，平地上去，無災無禍，可不自在多哩。(唱)

(Na melodii Houtinghua)

Obliba vína jemné chuti je příčinou nemocí, zhýralá záliba v ženách je kořenem nesnází, přílišná touha po bohatství a postavení zraňuje a mrzačí život, zarputile bojovat zlostí ubližuje a pohlcuje tělo. Tyto čtyři věci neopouštějí člověka, ale pokud je zpřetrháte, ve vašem údělu je mnoho naděje stát se nesmrtelným.

【後庭花】

酒戀清香疾病因，色愛荒淫患難根；財貪富貴傷殘命，氣競剛強損隱身。這四件兒不饒人。你若是將他斷盡，便神仙有幾分。

(Dongbin praví:) Deset let se snažím o splnění svých ambic a tužeb, jedna zkouška a získám slávu, už to mám v kapse,¹³⁴ jistě to získám. Záležitosti nesmrtelných jsou mi však vzdálené a vágní, co by mne mělo vést k tomu, abych to šel dělat? (Zhengmo zpívá:)

(洞賓云) 我十年苦志，一舉成名，是荷包裏東西，拿得定的。神仙事渺渺茫茫，有甚麼准程，教我去做他？(正末唱)

¹³⁴ Hebaoli dongxi 荷包裏東西: mám to v kapse – hovorový výraz.

(Na melodii Zuizhongtian)

I kdyby vaše schopnosti předčily Hanxina,¹³⁵ i kdyby vaše výmluvnost překonala Suqina,¹³⁶ stejně je úspěch a sláva nakonec v rukách osudu a ne člověka, ani žádnou jistotu nedostanete. Nevyrovná se to pevnému odhodlání v kultivaci své cesty a moudrosti, včas se vydat za zázračným zrozením.¹³⁷ Pevně uvázaný jako osel, na kterém si přijel, přešlapuješ na místě unavený prachem cest.

【醉中天】

假饒你手段欺韓信，舌辯賽蘇秦，到底個功名由命不由人，也未必能拿准。只不如苦志修行謹慎，早圖個靈丹腹孕，索強似你跨青驢躑躅風塵。

(Dongbin praví:) Jak ho tak poslouchám, chce se mi spát, tak si na chvíli zdřímnu.

(Udělá gesto, jako že usnul.)

(洞賓云)聽他說甚麼，不覺神思困倦，且睡一會咱。(做睡科)

(Zhengmo praví:) Usnul, ačkoliv jsem k němu mluvil, to je ale hlupák! (zpívá:)

(正末云)正說著話，他就睡了，好蠢人也!(唱)

(Na melodii Yibaner)

Jelikož lidé mají dnes sklon k povrchnosti a nezajímá je podstata, proto uctívají oděv a ne člověka. Přejde-li se na téma kultivace, ucho se bojí poslouchat, proto postrádají ducha, napůl jsou vzhůru a napůl spí.

【一半兒】

如今人宜假不宜真，則敬衣衫不敬人。題起修行耳怕聞，直恁的沒精神，一半兒應承一半兒盹。

(Praví:) Tento člověk nezlomí obyčejnost. Lü Yane, když chceš spát, nechám tě pořádně se vyspat. Než se jednou otočí kolo přerозování, až se vzbudíš, uběhne

¹³⁵ Podrobněji viz tato práce, kapitola 4. Překladatelské postupy v praxi.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Rozumí se probuzením!

doba osmnácti let. Setkáš se s vínem, ženami, bohatstvím i zlobou, poznáš rozdíl mezi sebou a jinými, mezi pravdou a lží, a v jejich středu pak završíš cestu.

(云) 這人俗緣不斷。呂岩也，你既然要睡，我教你大睡一會，去六道輪回中走一遭。待醒來時，早已過了十八年光景，見了些酒色財氣，人我是非。那其間方可成道。

(Recituje:)

(詩云)

At' je duch *qi* je slabý nebo silný, ambice jsou na prvním místě,
pilnou snahou a s pevnými rameny se neohne.

Vymaní se z tohoto omezeného světa,
využije utrpení a bolesti, aby se stal nesmrtelným.

氣為強弱志為先，

努力須當莫換肩。

捱出這番難境界，

更添疾苦一番仙。

(Zpívá:)

(唱)

(Na melodii Jinzhaner)

Během doby, než z rýže vypláchneš prach, než se voda začne vařit, tak tomuto zrnku rýže ukážu, skryté zvraty osudu, v půl shengovém¹³⁸ kotlíku uvaříme nebesa i zemi. A než se uvaří žluté proso, které do toho vhodíme, a uprostřed jasného snění mu převedu jak změnit hory i řeky, jak obnovit měsíc i slunce.

【金盞兒】

比及你米淘了塵，水燒的滾，我教這一顆米內藏時運，半升鐺裏煮乾坤。投至得黃梁炊未熟，他清夢思猶昏，我教他江山重改換，日月一番新。

¹³⁸ Sheng – objemová míra, něco jako u nás v „půllitrovém“.

(Praví:) Usnuli jste, já se sám vydám na oslavu svátku Pantaohui.¹³⁹ (Zpívá:)

(云) 你睡著了。貧道自赴蟠桃會去也。(唱)

(Na melodii Zhuanshu)

Pernatý oděv je lehounký, vlaje duhová vlajka, dvanáct zlatých dítek mne uvítá. Desettisíc mil nebeský vítr se navrací zpět, aby na vrcholku hory složil poklonu králi nesmrtelných. Radostně a vesele, mé rukávy vlají v bílých oblacích, když skončí hodokvas u jezera Yao budu už vínem napůl opilý. Přesto však ty hloupý Tang Lü Yane, nechceš přijmout Han Zhongliho poučení, a bráníš se vyskočit na modrošedivého luana a vyletět vzhůru k devíti nebesům. (Odchází)

【賺煞】

羽衣輕，霓旌迅，有十二金童接引。萬裏天風歸路穩，向蓬萊頂上朝真。笑欣欣。袖拂白雲，宴罷瑤池酒半醺。爭奈你個唐呂岩性蠢，偏不肯受漢鐘離教訓，又則索跨蒼鸞飛上九天門。(下)

(Dongbin ve snu praví:) Hej ty matko Wangová, už je ten člověk pryč?

(洞賓夢上，云) 兀那王婆，那先生去了也。

(Matka Wangová praví:) Už dávno odešel.

(王婆云) 去久了。

(Dongbin praví:) Už je jídlo hotové?

(洞賓云) 飯熟也未?

(Matka Wangová praví:) Ještě to chce jednu otep klestí.

(王婆云) 還饒一把火兒。

(Dongbin praví:) Matko Wangová, nebudu tu čekat na to vaše jídlo, to by zkazilo moji kariéru. Vyskočím na osla a vydám se na dlouhou cestu. (Odchází.)

(洞賓云) 王婆，我也等不的你那飯了，誤了我程途。我上的蹇驢，便索長行去也。(下)

¹³⁹ Oslava 3.3. lun kalendáře ku poctě bohyně Xi Wang Mu.

(Matka Wangová praví:) Lü Yan odešel. Jak by mohl vědět, že nejsem obyčejný člověk, ale jsem proměnou Li Shan Lao Mu.¹⁴⁰ Bylo mi přikázáno, abych vyhledala Lü Yana a dohlédla na to, aby odvrhl víno, ženy, bohatství a zlost, rozdíl mezi sebou a jinými, mezi pravdou a lží, a v jejich středu teprve spočívá mezi tím vším návrat k podstatě tváří v tvář počátku, znovu se vrátí na správnou cestu.

(王婆云) 呂岩去了也。他那裏知道我非凡人，乃驪山老母一化。上仙法旨，著呂岩看破了酒色財氣，人我是非，那其間才得返本朝元，重回正道。

(Recituje:)

(詩云)

Han Zhongliho náprava a magické umění,
určí Lü Yanovo probuzení srdce.

Vyčkám, až toho dosáhne a jeho kroky se naplní,
pak společně s ním vystoupíme do nebeských zahrad u jezera Yao.

(Odchází.)

漢鐘離點化玄機，
度呂岩省悟心回。
待此人功成行滿，
同共赴閩苑瑤池。

(下)

¹⁴⁰ Viz 元曲选校注: str. 2022.

7. Závěrečné shrnutí

Jak již bylo řečeno v úvodu, tato práce má sloužit jako dílčí analýza, která se zabývá určitou částí problematiky tohoto dramatu. V jednotlivých kapitolách jsem se snažil vymezit teoretické pojmy a praktické postupy a vytvořit tak metodickou a teoretickou základnu pro případný hlubší rozbor tohoto dramatu.

Jelikož je drama úzce spjato s jevištním provedením, není to jen text, který ožívá v hereckém podání, ale je to osnova, na jejímž základě se realizuje herecké dílo s jednotlivými charakteristikami čínského divadla, specifikou hereckých typů a pohybovou stránkou, náznakovostí a specifickým hereckým přednesem. Proto musí mít překladatel při překladu na paměti, že dramatický text převádí buď pro „čtenáře“, tedy do čtivé literární podoby, nebo pro publikum posluchačů, tedy jako „návod“ pro herce.

Co se týče literárního rozboru *Huangliang mengu*, je nasnadě, že takto rozsáhlé téma v práci tohoto typu nelze úspěšně shrnout a zpracovat „dopodrobna“. Mým záměrem bylo podat vodítko, vytvořit základ pro další hlubší zkoumání a analýzu, chtěl jsem především vytvořit odrazový můstek pro detailnější rozbor literárních prostředků, narážek a metafor, atd., které autor používá, zpřístupnit a zprůhlednit autorův myšlenkový svět, vysvětlit, proč si v yuanské době vybírá téma z dynastie Tang, a to ještě téma specifické, které mluví o úniku z reality, o transcendenci mimo současný svět, o nesmrtelnosti. Proto jsem do své práce také zahrnul stručný přehled a charakteristiku yuanské doby, snažil jsem se charakterizovat dobu Mongolů v Číně, pád tradičních hodnot a hledání smyslu a uplatnění se ve zcela novém systému (Lü Dongpin je vylíčen jako prázdný člověk, který se pídí po úspěchu a pozlátku, ale díky snově prožitým osmnácti letům odhalí pravou podstatu a relativitu bytí a stane se z něj *zhenren* 真人, opravdový muž). Právě dramatická forma *zaju* umožňovala autorům tu nejlepší realizaci jejich ambicí, *zaju* bylo jediným žánrem své doby, který alespoň zastřeně a v parabolách kritizoval dobový útlak. Drama otevřeně poukazovalo na stinné stránky společenských jevů, svět hlediště a jeviště se prolнул jako nikdy předtím. Dramatici, herci i diváci viděli život kolem sebe ze stejného zorného úhlu. Rovnou měrou pociťovali národnostní, politickou a sociální diskriminaci. Deklasovaní vzdělanci – dramatici mohli v mnohých hrách nepřímo vyjádřit své nejnítěrnější pocity a přesvědčení a konfrontovat je s reakcemi publika.

Ukázal jsem problematiku překládání čínského dramatického útvaru v konfrontaci s teorií překladu, kterou zastoupila práce a názory J. Levého, jakožto představitele západního přístupu k překladatelské práci. S tímto teoretickým základem jsem pak na překladu prvního jednání hry *Huangliang meng* jednotlivé přístupy, problémy a charakteristické motivy představil z celkového pohledu překladatele i čtenáře.

Tato práce je první prací, která se zabývá tematikou *Huangliang mengu* z globálnějšího pohledu. Vycházel jsem z přesného překladu textu prvního jednání a snažil jsem se pojmout téma z více hledisek. Vzal jsem v úvahu řadu otázek interpretace se zřetelem na kulturní i společenské hledisko (autor a jeho motivace, čím je *Huangliang meng* výjimečný a z čeho historicky vychází), dále pak překladatelské teorie (jak vůbec přikročit k překladu čínského dramatu), překladatelské problémy, se kterými jsem se setkal při překladu a podal jsem celkovou charakteristiku *Huangliang mengu* a rozbor motivů.

První kapitola pojednává o obecném a historickém zařazení yuanského dramatu. Vedle stručného shrnutí divadelní tvorby v Číně podává stručnou charakteristiku jednotlivých období s podrobnějším rozbohem yuanských *zaju* a otázek jejich vzniku, jelikož to je velmi důležité východisko pro správné uchopení vlastní hry. Charakterizoval jsem též formu a konvenční prostředky, které jsou pro yuanské drama typické.

Ve druhé kapitole jsem se zabýval autorem, Ma Zhiyuanem, stručně jsem shrnul jeho životní data, literární dílo a filosofickou stránku taoismu, která se odráží v jeho díle i životním přístupu. To je východiskem pro další úvahy o smyslu a významu *Huangliang mengu* a pro zasazení tohoto dramatu do širšího rámce čínské kultury, kdy se tradiční konfuciánské hodnoty dostávají do slepé uličky paradoxu vlády mongolské dynastie nad Čínou a díla typu *Huangliang mengu* svým způsobem reagují na vymizení tradičních hodnot. V této kapitole jsem též shrnul charakteristiku básní či písní doby Yuan, neboli *sanqu* 散曲, a na konkrétním příkladě ukázal Ma Zhiyuanovu zručnost v nakládání s tematikou i zvukomalebností verše.

Kapitola třetí „Slovo k překladu – literární teorie, problémy autentického překladu“ pojednává o teoretickém přístupu k překladu a předkládá vymezení obecné metodiky překladatelského postupu, skloubení obecných teorií, které vznikly v západním lingvistickém světě na základě překládání ze západní literatury,

s překládáním čínského literárního útvaru. Zde jsem ukázal specifčnost překládání z čínského dramatického útvaru, jeho úskalí a problémy, které se západním překladatelským teoriím vymykají. Mým cílem bylo nalézt co nejracionálnější teoretický přístup, který by zohlednil nároky na přesnost překladu při kulturní a jazykové odlišnosti originálu a překladu. Pokusil jsem se téma uchopit z hlediska některých konceptů, jako je „funkční ekvivalent“, „dialektika obecného a jedinečného“, extra-cultural a intra-cultural recipient, atd., a v kontextu různých přístupů, jako jsou např. lingvistické a literárněvědné metodologie, přístup komunikativní, sémiotický, psychologický a kulturně antropologický, atd., a došel jsem k závěru, že by překladatel měl brát v potaz více přístupů, metod, jak obsáhnout a převést celé dílo, měl by se snažit udržet rozumnou linii mezi uchopením významu a čitelností díla v překladu. Zároveň je potřeba brát ohled na jednotlivé literární žánry a prostředky, a samozřejmě také na formy, které jsou v originále použité. Takto široce pojatý překlad pak není jen pouhým převodem, ale skutečným zosobněním významu v cílové kultuře a jeho přiblížením v cílovém jazyce i s jeho literárními prostředky, jinými slovy, je to hledání „funkčních ekvivalentů“.

Ve čtvrté kapitole jsem prakticky a na konkrétních příkladech a obecných problémech ukázal úskalí teoretických premis, o kterých mluví i J. Levý a kterých jsem se také částečně přidržel. V tomto oddíle jsem na několika příkladech ukázal, jakým způsobem by překladatel měl přemýšlet a pracovat, zvláště má-li před sebou po všech stránkách náročný text.

Důležitým oddílem práce pak je rozbor hry z hlediska literárních prostředků, celkový obsah hry, její forma a charakteristika v páté kapitole. To má ukázat, kam hra směřuje a jaké má poselství. Dále rozebírám základní metafory a obrazy, které Ma Zhiyuan používá, a stručně komentuji tematiku hry.

Na závěr práce předkládám komentovaný překlad prvního jednání hry, který pro názornost a případnou lepší orientaci doplňuji původním textem, což je v jistém smyslu vyvrcholením celého postupu mé práce, kde se pokouším již bez dalších zbytečných rozborů a úvah o smyslu či variantách překladu vytvořit co nejucelenější literární překlad prvního jednání dramatu *Huangliang meng*, který by byl čtivý pro jakéhokoli čtenáře.

Problematika *Huangliang mengu* je mnohem rozsáhlejší, než by se mohlo na první pohled zdát a pro komplexnější zpracování by bylo třeba podrobnějšího rozboru a zkoumání. Především by bylo potřeba dokončit překlad celého dramatu.

Dalšími tématy by mohla být například otázka jazykových rovin jednotlivých jednání textu, kontrastu mezi hovorovým a vytříbeným literátským jazykem, nebo hlubšího rozboru po stránce literárních prostředků a metaforiky. Také zasazení *Huangliang mengu* do společensko politického rámce yuanské doby by si zasloužilo podrobnější rozbor. Stálo by též za povšimnutí, jaká je tematika *zaju* doby Mongolů a do jaké míry je odrazem nového vědomí o určitém přehodnocování vztahů člověka a společnosti, jež vystoupilo do popředí jako důsledek tíhy poměrů za vlády Mongolů a po narušení stability dosavadní společenské struktury. Takový obsáhlejší rozbor, aby byl celistvý, by si však vyžádal práci většího rozsahu, která by na tuto práci mohla navázat v budoucnu.

Apendix I. Bibliografie

A. Slovníky a encyklopedie

1. Cihai, 辭海; Shanghai cishu chubanshe 上海辭書出版社, Shanghai 上海 1999。
2. Daluban Ciyuan, 大陸版辭源 (Xiudingben 修訂本); Taiwan shangwu yinshuguan 臺灣商務印書館, Taipei 臺北 2001, shangxia ce 上下冊。
3. Hanyu Dacidian, 漢語大詞典; Hanyu dacidian chubanshe 漢語大詞典出版社, Shanghai 上海 1999。
4. Johnson, Dale R.: A Glossary of Words and Phrases in the Oral Performing and Dramatic Literatures of the Jin, Yuan, and Ming; Center for Chinese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor, Michigan 2000.
5. Mathews' Chinese – English dictionary; (A Chinese – English dictionary compiled for the China Inland Mission by R. H. Mathews, Shanghai: China Inland Mission and Presbyterian Mission Press, 1931), revised American edition, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1963, 9. repr.
6. Ошанин, И. М.: Большой Китайско-русский словарь, Hua'e cidian 華俄辭典; Издательство Наука, Москва 1983.
7. Ren Jiyu 任繼愈: Zongjiao cidian 宗教詞典; Boyuan chuban youxian gongsi 博遠出版有限公司, Taipei 臺北 1991, shangxia ce 上下冊。
8. Wang Xueqi 王學奇: Yuanqu shici 元曲釋詞; Zhongguo shehui kexue chubanshe 中國社會科學出版社, Beijing 北京 1983.
9. Zhang Xiang 張相: Shi ci qu yu cihui shi 詩詞曲語辭匯釋; Zhonghua shuju gufen youxian gongsi 中華書局股份有限公司, Shanghai 上海 Shanghai 1954.
10. Zhu Juyi 朱居易: Yuanju suyu fangyan lishi 元劇俗語方言例釋; Shangwu yinshuaguan 商務印書館, Shanghai 上海 Shanghai 1956.

B. Obecné práce o literatuře

1. Nienhauser, William H. Jr.: *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*; Indiana UP, Bloomington 1986.
2. *Classical Chinese Literature, An Anthology of Translations*, vol I. From antiquity to the Tang dynasty; Minford, John & Lau, Joseph S. M. (ed.), Columbia University Press & The Chinese University of Hong Kong, Hong Kong 2000.
3. Lomová, Olga: *Čítanka tangské poezie*; Karolinum, Praha 1995.
4. Král, Oldřich: *Kniha mlčení, Texty staré Číny*; Mladá fronta, Praha 1994.
5. Schlepp, Wayne: *San-ch'ü, Its Technique and Imagery*; The University of Wisconsin Press, Madison, Milwaukee, and London 1970.
6. Zhongguo wenxue dacidian 中國文學大辭典, Qian Zhonglian 錢仲聯 a kol., Shanghai cishu chubanshe 上海辭書出版社, Taipei 1999.

C. Primární prameny

1. Quan yuan xiqu 全元戏曲, Wang Jisi zhupian 王季思主编; Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社, Beijing 北京 1990.
2. Yuanqu xuan 元曲選, Zang Maoxun 臧懋循; Beijing 北京 1958.

D. Překladová literatura

1. Yen Yüan-shu: Yellow Millet Dream: A Translation; *Echo*, 6.1 (1975), str. 205-239.

E. Literatura k teorii překladu v češtině

1. Čermák, Josef; Ilek, Bohuslav; Skoumal, Aloys: *Překlad literárního díla, sborník zahraničních studií*; Odeon, Praha 1970.
2. Kufnerová, Zlata; Poláčková, Milena; Povejšil, Jaromír; Skoumalová, Zdena; Straková, Vlasta: *Překládání a čeština*; ed. Kufnerová, Zlata, Skoumalová, Zdena; Nakladatelství H & H Vyšehradská, s. r. o., Jinočany 2003.
3. Levý, Jiří: *Umění překladu*; Panorama, Praha 1983.

F. Literatura k teorii překladu a k lingvistice v angličtině

1. Catford, John Cunnison: *A Linguistic Theory of Translation*; Oxford University Press, London 1967.
2. Lakoff, George; Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*; The University of Chicago Press, Chicago and London 2003.
3. Larson, Mildred L.: *Meaning-based Translation: A Guide to Cross-language Equivalence*; University Press of America, TM Inc., Lanham New York London 1984.
4. Newmark, Peter: *A Textbook of Translation*; Centre for Translation and Language Studies, University of Surrey, Longman, Essen 2005.
5. Vacek, J., Literary Clichés in Sangam: On the Syntagmatics and Symbolism of *neytal*. *Archív Orientální* 70, Praha 2002, pp. 169–186.

G. Ostatní (včetně literatury o čínském divadle)

1. Crump, J. I.: *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*; Center for Chinese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor, Michigan 1990.
2. Fairbank, John King: *Dějiny Číny*; přel. Martin Hála, Jana Hollanová, Olga Lomová, Nakladatelství Lidových novin, Praha 1998.
3. Fišer, Ivo: *Filosofická koncepce nejstaršího buddhismu*; DharmaGaia, Praha 2000.
4. Kalvodová, Dana: *Čínské divadlo*; Panorama, Praha 1992.

5. Kalvodová, Dana: *Divadelní kultura Číny*; Univerzita Karlova, Praha 1981.
6. Král, Oldřich: *Čínská filosofie (Přednášky)*; Univerzita Karlova, Praha 1999.
7. Král, Oldřich: *Čínská filosofie, Pohled z dějin*; Nakladatelství Maxima, Lásenice 2005.
8. Král, Oldřich; Hrbata, Zdeněk (eds.): *Cesty, Pojem – Metafora – Žánr, Studie z komparatistiky IV*; Centrum komparatistiky, Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta, Praha 2004.
9. Lomová, Olga: *Poselství krajiny, Obraz přírody v díle tchangského básníka Wang Weje*; DharmaGaia, Praha 1999.
10. Loewe, Michael: *Chinese Ideas of Life and Death*; SMC publishing Inc., Taiwan, Taipei 1994, London 1982.
11. Mackerras, Collin, ed.: *Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day*; University of Hawaii Press, Honolulu 1983.
12. Martin, Helmut: *Li Li-weng über das Theater*, Inaugural – Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg, Kastel 1966.
13. Palát, Augustin; Průšek, Jaroslav: *Středověká Čína. Společnost a zvyky v době dynastií Sun a Jüan*; Dharmagaia, Praha 2001.
14. Yen Yüan-shu: *Yellow Millet Dream: A Study of Its Artistry*; *Echo*, 6 (1975), str. 241-249.
15. Yuandai 元代, Yuan Dynasty; *Diqiu chubanshe 地球出版社, Taipei 台北* 1994.

Apendix II. Kompletní hra *Huangliang meng* v čínštině

邯鄲道省悟黃梁夢

第一折

(沖末扮東華帝君上，詩雲)閨苑仙人白錦袍，海山銀闕宴蟠桃。三峰月下鸞聲遠，萬裏風頭鶴背高。貧道東華帝君是也。掌管群仙籍錄。因赴天齋回來，見下方一道青氣，上徹九霄。原來河南府有一人，乃是呂岩，有神仙之分。可差正陽子點化此人，早歸正道。這一去使寒暑不侵其體，日月不老其顏。神壚仙鼎，把玄霜絳雪燒成；玉戶金關，使姹女嬰兒配定。身登紫府，朝三清位列真君；名記丹書，免九族不為下鬼。閻王簿上除生死，仙吏班中列姓名。指開海角天涯路，引的迷人大道行。(下)(正旦扮王婆上，雲)老身黃化店人氏，王婆是也。我開著這個打火店，我燒的這湯鍋熱著，看有甚麼人來。(外扮呂洞賓騎驢背劍上，詩雲)策蹇上長安，日夕無休歇。但見槐花黃，如何不心急。小生姓呂名岩，字洞賓。本貫河南府人氏。自幼攻習儒業，今欲上朝進取功名。來到這邯鄲道黃化店，饑渴之際，不免做些茶飯吃。到的這店門首，將這蹇衛拴下。將這二百文長錢，糴些黃梁。兀那打火的婆婆，央你做飯與我吃。行人貪道路，你快些兒。(王婆雲)客官你好急性也，饒一把兒火者。(洞賓雲)我巴不的選場中去哩。(正末上，雲)貧道複姓鐘離，名權，字雲房，道號正陽子，京兆鹹陽人也。自幼學得文武雙全，在漢朝曾拜征西大元帥。後棄家屬。隱遁終南山，遇東華真人，授以正道，發為雙髻，賜號太極真人，常遺頌於世。(頌雲)生我之門死我戶，幾個惺惺幾個悟。夜來鐵漢自尋思，長生不死由人做。今奉帝君法旨，教貧道下方度脫呂岩。來到這邯鄲道黃化店，見紫氣沖氣，當必在此。我想世間人好不識賢愚也呵！(唱)

【仙呂】【點絳脣】混沌初分，生人廝恩。誰推持論，旋轉乾坤？這都是太上傳心印。

【混江龍】當日個曾逢關尹，至今遺下五千文。大剛來玄虛為本，清淨為門。雖然是草舍茅庵一道士，伴著這清風明月兩閒人。也不知甚的秋，甚的春，甚的漢，甚的秦，長則是習疏狂、軀懶散、佯妝鈍，把些個人間富貴，都做了眼底浮雲。

(雲)想世人爭名奪利，何苦如此！(唱)

【油葫蘆】莫厭追歡笑語頻，但開懷好會賓，尋思離亂可傷神。俺閑遙遙獨自林泉隱，你虛颺颺半紙功名進。你看這紫塞軍、黃閣臣，幾時得個安閒分，怎如我物外自由身。

【天下樂】他每得到清平有幾人，何不早抽身，出世塵，盡白雲滿溪鎖洞門，將一函經手自翻，一壚香手自焚。這的是清閒真道本。

(笑雲)原來神在這裏！(做入店見科)(洞賓雲)一個先生好道貌也！(正末雲)敢問足下高姓？(洞賓雲)小生姓呂名岩，字洞賓。(正末雲)你往那裏去？(洞賓雲)上朝應舉去。(正末雲)你只顧那功名富貴，全不想生死事急，無常迅速。不如跟貧道出家去。(洞賓雲)你這先生，敢是風魔的。我學成滿腹文章，上朝求官應舉去，可怎生跟你出家！你出家人有甚好處？(正末雲)俺出家人自有快活處，你怎知道？(唱)

【金盞兒】上昆侖，摘星辰，覷東洋海則是一掬寒泉滾，泰山一撚細微塵。天高三二寸，地厚一魚鱗，抬頭天外覷，無我一般人。

(洞賓雲)這先生開大言。似你出家的，有甚麼仙方妙訣，驅的甚麼神鬼？(正末雲)出家人長生不老，煉藥修真，降龍伏虎，到大來悠哉也呵！(唱)

【後庭花】我驅的是六丁六甲神，七星七曜君。食紫芝草千年壽，看碧桃花幾度春。常則是醉醺醺、高談闊論，來往的儘是天上人。

(洞賓雲)俺做了官，也有受用處。(正末雲)你做官受用得幾多？俺這神仙的快樂，與你俗人不同。你聽我說那快樂處。(唱)

【醉中天】俺那裏自潑村醪嫩，自折野花新。獨對青山酒一尊，閑將那朱頂仙鶴引。醉歸去松陰滿身，冷然風韻，鐵笛聲吹斷雲根。

(雲)你跟我出家去來。(洞賓雲)俺為官居蘭堂，住畫閣。你這出家人，無過草衣木食，幹受辛苦，有甚麼受用快活處？(正末唱)

【金盞兒】俺那裏地無塵，草長春，四時花發常嬌嫩。更那翠屏般山色對柴門，雨滋棕葉潤，露養藥苗新。聽野猿啼古樹，看流水繞孤村。

(洞賓雲)我學成文武雙全，應過舉，做官可待，富貴有期。你教出家去呵，怎生便得神仙做？(正末雲)你自不知。你不是個做官的，天生下這等道貌，是個神仙中人。常言道，一子悟道，九族升天。不要錯過了。(唱)

【醉雁兒】你有那出世超凡神仙分，擊一條一抹條，帶一頂九陽巾。君，敢著你做真人。(洞賓雲)俺為官的，身穿錦緞輕紗，口食香甜美味。你出家人草履麻條，餐松啖柏，有甚麼好處？(正末雲)功名二字，如同那百尺高竿上調把戲一般，性命不保，脫不得酒色財氣這四般兒。笛悠悠，鼓冬冬，人鬧吵，在虛空。怎如的平地上來，平地上去，無災無禍，可不自在多哩。(唱)

【後庭花】酒戀清香疾病因，色愛荒淫患難根；財貪富貴傷殘命，氣競剛強損隱身。這四件兒不饒人。你若是將他斷盡，便神仙有幾分。

(洞賓雲)我十年苦志，一舉成名，是荷包裏東西，拿得定的。神仙事渺渺茫茫，有甚麼准程，教我去做他？(正末唱)

【醉中天】假饒你手段欺韓信，舌辯賽蘇秦，到底個功名由命不由人，也未必能拿准。只不如苦志修行謹慎，早圖個靈丹腹孕，索強似你跨青驢躑躅風塵。

(洞賓雲)聽他說甚麼，不覺神思困倦，且睡一會咱。(做睡科)(正末雲)正說著話，他就睡了，好蠢人也！(唱)

【一半兒】如今人宜假不宜真，則敬衣衫不敬人。題起修行耳怕聞，直恁的沒精神，一半兒應承一半兒盹。

(雲)這人俗緣不斷。呂岩也，你既然要睡，我教你大睡一會，去六道輪回中走一遭。待醒來時，早已過了十八年光景，見了些酒色財氣，人我是非。那其間方可成道。(詩雲)氣為強弱志為先，努力須當莫換肩。捱出這番難境界，更添疾苦一番仙。(唱)

【金盞兒】比及你米淘了塵，水燒的滾，我教這一顆米內藏時運，半升鐘裏煮乾坤。投至得黃梁炊未熟，他清夢思猶昏，我教他江山重改換，日月一番新。

(雲)你睡著了。貧道自赴蟠桃會去也。(唱)

【賺煞】羽衣輕，霓旌迅，有十二金童接引。萬裏天風歸路穩，向蓬萊頂上朝真。笑欣欣。袖拂白雲，宴罷瑤池酒半醺。爭奈你個唐呂岩性蠢，偏不肯受漢鐘離教訓，又則索跨蒼鸞飛上九天門。(下)(洞賓夢上，雲)兀那王婆，那先生去了也。(王婆雲)去久了。(洞賓雲)飯熟也未？(王婆雲)還饒一把火兒。(洞賓雲)王婆，我也等不的你那飯了，誤了我程途。我上的蹇驢，便索長行去也。(下)(王婆雲)呂岩去了也。他那裏知道我非凡人，乃驪山老母一化。上仙法旨，著呂岩看破了酒色財氣，人我是非，那其間才得返本朝元，重回正道。(詩雲)漢鐘離點化玄機，度呂岩省悟心回。待此人功成行滿，同共赴閻苑瑤池。(下)

楔子

(正末改扮高太尉同旦兒兩條上，雲)老夫殿前高太尉的便是。嫡親的三口兒家屬。夫人早亡，止有個女孩兒，喚做翠娥。自十七年前，呂岩應過舉，拜兵馬大元帥，老夫見他好武藝，就招他為婿。所生一兒一女，近日蔡州反了吳元濟，好生猖獗。朝廷著呂岩領兵征討。他如今辭別了老夫前去。我索丁寧囑付他幾句言語。這早晚敢待來也。(洞賓扮元帥上，詩雲)平生慷慨習陰符，秉鉞臨戎出帝都。男兒三十不得志，枉作堂堂大丈夫。某呂岩。自到京都，棄文就武，加某為兵馬大元帥。與高太尉作贅，可早十八年光景，得了一雙兒女。今有蔡州吳元濟反亂，聖人的命，著某統兵征討。今日辭別了岳父，便索長行也。(做見科雲)您孩兒點就人馬，則今日便行。父親好覷當一雙兒女者。(高太尉雲)孩兒，你此一去，這妻子身上。有我在，再不必留心。你與國家好生出力。千經萬典，忠孝為先。你須恤軍愛民，不義之財，少要貪圖。豈不聞金玉滿堂，未之能守。富貴而驕，自遺其咎。我這般說呵，也只為你執掌軍權，怕你重利而輕義，失了道心。你切記者。左右將酒來，我親手與孩兒把一杯送行。(做把酒科唱)

【仙呂】【賞花時】則我是皓首蒼顏高太尉，別無甚親人則覷著你。兒幼小女嬌癡，想為人在世，最苦是生離。

(雲)孩兒再飲一杯。(洞賓雲)我吃不得了。(高太尉唱)

【麼篇】滿飲陽關酒一杯。(洞賓做吐科，雲)您孩兒吃不得了，心中有些不好，吐了兩口血。這酒元來傷人。您孩兒再也不吃這酒了。(高太尉雲)既是傷著你心，再也休吃這酒罷。(洞賓雲)父親放心，您孩兒不吃了，辭別父親，便索長行。(高太尉雲)你休忘了我的言語，著心記者。(唱)則要你在意扶持唐社稷，囑付了又重題。但願的功成破敵，早唱凱歌回。(下)

(洞賓雲)則今日領本部人馬，收捕吳元濟走一遭去。(詩雲)賊寇無端逞兇頑，殺聲振地

撼天關。托賴聖人洪福大，不得成功誓不還。(下)

第二折

(旦兒上，雲)妾身翠娥，是高太尉的女兒。自從父親招了呂岩為婿，又早十八年光景。他跟前得了一雙兒女。如今呂岩收捕吳元濟去了，我和魏尚書的兒子魏舍，有些不伶俐的勾當。約定今日相會，怎生不見來？(淨扮魏舍上，雲)湛湛青天不可欺，兩個碓嘴撥天飛。則有一個飛不動，爭奈身上沒穿的。自家姓魏，我父親是魏尚書。人皆稱我為魏舍。我和呂岩的渾家，有些不伶俐的勾當。呂岩征西去，他教我今日來他家走一走。來到這門首，前後沒一人。我叫一聲：“高大姐開門來。”(做見科)(旦兒雲)你來了也。我正等你哩。咱兩個家裏吃幾杯酒。打開這吊窗，若有人來，便往這窗子裏出去。(淨雲)正是。咱且慢慢的飲灑耍子。(洞賓上，雲)某乃呂岩。奉聖人的命，統領三軍，收捕吳元濟。到的陣面上，賣了一陣，與了我三門珍珠，一提黃金，領軍回還。來到家門首。接了馬者！老院公也不見，前後無一個人，夫人也不知在那裏，進到這臥房門首，有人在裏邊說話。我試聽咱。(旦兒雲)咱兩個正好吃酒哩。(淨雲)若陣亡了呂岩，我就娶你。(旦兒雲)呂岩死了，我不嫁你嫁那個？(洞賓雲)兀的不有姦夫了！我踏開這門咱(做踏門科)(淨雲)不好了，有人來也！我往吊窗裏跳出去，走、走、走。(洞賓雲)姦夫走了也。我問你，吃酒的是誰？(旦兒雲)沒人。(洞賓雲)你說沒人！這頂帽子，是誰掉下的？(淨雲)哥，是我的。(下)(洞賓雲)好也！我現授大元帥之職，你是太尉的女兒，你這般羞辱我，我好歹殺了你個淫婦！(正末改扮院公拿拄杖慌上，雲)老漢是高太尉家一個院公。有俺姐夫呂岩，做了征西大元帥，收捕反賊，去了一年。恰才小的每道呂姐夫回來了，老漢不信。若是暗暗的回來，必定做下不公的勾當。既不是呵，怎生一個大將軍回來，可沒一個人來報知，也不差人迎接？這小的每眼見的說謊，逗我耍哩。休問有無，我看一看去。(唱)

【商調】【集賢賓】報導前廳上侍長恰到來。(帶雲)即是來到了呵，(唱)卻怎生不聽的把玳筵排？(洞賓雲)這婦人忒無禮，瞞著我做這等勾當！(正末做聽科，雲)真個來了！(唱)有甚事炒炒七七？(旦兒哭科，雲)我是為害眼，許下願心來。(正末唱)沒來由怨怨哀哀，我這裏七林林轉過庭槐，慢騰騰行過廳階，孤樁樁靠定明亮隔。(洞賓雲)好老婆，我不在家，你養著姦夫吃酒！老院公那老匹夫在那裏？(正末唱)聽說罷掩耳揉腮。(洞賓雲)我則殺了這婦人。(正末雲)這事怎了？(唱)我這裏傷心空跌腳，低首自漸骸。

【逍遙樂】夫人也，想著你那百年恩愛、半世夫妻；好也囉你做下這一場醜態。(洞賓雲)我吃這婦人氣殺我也！(正末唱)休道是濁骨凡胎，便是釋迦佛也惱下蓮台。早難道侯門深似海，兩步那為一驀。(做推門科，唱)我這裏一雙手到、半壁身挨，可早兩扇門開。

(洞賓雲)這個老匹夫！你來這裏做甚麼？(正末雲)自從大人出征去後，老相公早亡化過了半年也。大人今日來家，為甚這等惱躁？(洞賓雲)我心中的事，你怎生知道？不幹你事，你快去！(正末雲)上項的事，老漢已聽人了。大人停嗔息怒，難道是老漢無罪？大人記的你臨行時，老相公囑付的話道，著老院公單管打掃花園。咱後花園離前廳卻是多遠？老漢無事也不到這前面來，有甚麼勾當？相公當初將這兩個孩兒和夫人，交付在老漢身上。今日有這等是非，老漢八十五歲年紀，便死老漢也甘心去。(洞賓掣劍科雲)不幹你事，我只殺了這婦人。(正末唱)

【金菊香】這一個怒橫著三尺劍當懷。(旦兒雲)兀的不屈殺我也！(正末唱)好也囉那一個倚定門兒手托腮。似恁地怎生將手腕解，又不是少米無柴。是夫人自跳下捨身崖！

(旦兒雲)老院公，你不知，我為他害眼來，許下的願心。他說我養漢來，我做的不是了。老院公你救我一命咱。(正末雲)教老漢怎生救你？(唱)

【醋葫蘆】又不是別人相唬嚇、廝展賴，是你男兒親自撞將來。你渾身是口難分解，赤緊的並隣拿賊，你看他死臨侵不敢把頭抬。

(旦兒做跪科，雲)我實做的不是了。看著兩個孩兒面皮，饒了我性命者。(正末唱)

【麼篇】夫人你便有隨何陸賈舌，張儀蘇秦才，百般難免這場災。是你辱門敗戶先自歪，做的來漏壘搭菜，把花言巧語枉鋪排。

(洞賓雲)我做著天下兵馬大元帥，你和伴當私通欺壓，兀的不氣殺我也！(正末雲)夫人，你聽的元帥說來。想元帥頂天立地，鋪眉苦眼，做著個兵馬大元帥。你卻做這等勾當，是何道理？(唱)

【麼篇】你男兒有八面威，七步才，現帶著征西金印虎頭牌。他在那長朝殿前班部裏擺。你教他把屎盆兒頂戴，兀的不屈沉殺了拜將築壇台。(雲)老漢有甚麼面皮？大人，可憐見一雙兒女，饒過夫人者。(唱)

【麼篇】大人見義為，夫人知過改。不是中間老漢廝支劃，若是外人知道來，休恁的大驚小怪。醜名兒出去怎生措！

(洞賓仗劍殺旦科)(正末跪雲)你發慈心，饒了夫人者。(唱)

【麼篇】問甚你夫妻好共夕，覷孩兒瘦更呆，便怎生教慘可哥血泊裏倘著屍骸？男子漢那一個不妒色。(帶雲)不爭夫人死呵！(唱)枉乞兩的兩個小冤家不快，那淒涼日月索耽捱。

(雲)大人，饒夫人一命，勝造七級浮屠。(唱)

【麼篇】覷哥哥千般兒慷慨，道不的一聲叫善哉。只待劍光揮三尺水晶牌，你權做個南海岸救苦難觀自在。我這裏磕頭禮拜。(洞賓雲)我看著老院公面皮，饒你這一命。(正末雲)好慚愧也。(唱)聽言說教我笑哈哈。

(旦兒拜科，雲)若不是老院公，誰救我一命？深謝你這厚恩。(正末唱)

【麼篇】我見他掩了淚眼，改了面色，笑靨兒攢破早蓮腮，直從那針關兒透得命到來，恰便似九霄雲外，滴溜溜飛下一紙救書來。

(末扮使命上，雲)小官天朝使命是也。因元帥呂岩賣了陣，受了錢，私自還家。某奉聖人的命，著我來取他首級。可早來到也。(做見科，雲)某奉聖人的命，為你賣陣受財，私自還家，著我來取你首級哩。(洞賓雲)今日教誰人救我咱！(正末雲)兀的怎了也？(唱)

【麼篇】朝廷將使命差，前廳上把聖旨開。道是西邊上賣陣走回來。誰教你貪心愛他不義財。今日個脫空須敗，惡支沙將這等罪名揣。

(旦兒雲)呂岩，你要殺我，誰著你賣了陣，受了錢，私自還家？幹的好事也！(做叫街坊科)(洞賓雲)嗨，原來這錢真是害人。今日我對天發願，將這錢半分也不要。呂岩也，你怎生做讀書人來？顏子也曾一單食一瓢飲，居於陋巷。量這幾貫錢，值得甚麼！不想到今日可著誰救我？想當日我臨行時，俺岳翁與我送行，我對天發願，斷了酒。今日斷了財。呂岩也，你有甚難見處？因我回家，我妻有姦夫，明明是他出首來的。罷罷罷，將紙筆來，寫一紙休書，任從改嫁，並不爭論。寫休書，寫休書，我今日又斷了色也！(旦兒雲)哎喲！你今日休了我，你早則管不著我了。你眼見的是死人也！(又使命上雲)呂岩本待要斬首，聖人的命，體上天好生之德，饒你項上一刀，迭配遠惡軍州。解子何在？(醜扮解子上，雲)叫小的那裏使用？(使命雲)著你押解呂岩，迭配沙門島去。(使命下)(旦兒雲)解子哥，呂岩是犯罪的人，你怎生教他自在，不上刑法？(解子雲)這也說的是。將行枷來。(做上枷科)(旦兒雲)，呂岩，你如今還殺的我麼？兀的不歡喜殺我也！(正末雲)夫人，你怎生沒些夫妻情分，說這等言語做甚麼？(唱)

【麼篇】也是你慈悲生患害，俺哥哥除死無大災。何須你暢叫廝花白。(旦兒雲)我是高太尉女兒，養漢來，養漢來。如今你休了我，誰管的我？(正末唱)鬧垓垓麼喝十字街。(帶雲)他今日聲聲說是高太尉女兒養漢來。(唱)直恁的惡叉白賴，婆娘家情性恁般乖。(解子雲)去罷，誤了程限到幾時。(正末唱)

【麼篇】昨日上官時似花正開，今日迭配呵風亂篩。都是犯著年月日時該。(帶雲)休道咱小民呵，(唱)隋江山生扭做唐世界，也則是興亡成敗，怎禁那公人狼劣似狼豺。(旦兒雲)呂岩，你是死的人，留下我的孩兒，不要將去。(洞賓雲)我的兒女，我不領著，留下與誰？(旦兒雲)你犯下了罪，幹俺兒女甚麼事？(奪科)(洞賓拖科，雲)解子哥，你慢著些兒。著這賊婦送了我，我和兩個孩兒，死在一處。(正末顧洞賓並俵科，雲)解子哥，可憐見，容俺哥哥和孩兒住一兩日去，打甚麼不緊。(解子雲)誤了限期，使不的。(做打洞賓並俵正末勸科，唱)

【後庭花】我則見颼颼的枷棒摔，打的他紛紛的皮肉開。見他可擦擦拖將去，我與你氣丕丕趕上來。痛哀哉，身遭殘害，他如何敢掙紮。我其實無百司劃，平白地招罪責，從今日離院宅。

【雙雁兒】哥哥也恰如趙杲送燈檯，便道不的。山河易改。恁時節和尚在鉢盂在，今日個、福氣衰，看何時、冤業解。

(解子推洞賓並俵行)(末扯住)(解子推末倒科雲)老無知去罷。(正末唱)

【高過浪裏來】俺如今鬚發蒼白，身體囊揣，則恁的東倒西歪，推一交險顛破天靈蓋。(解子打二俵科)(正末雲)哥哥息怒。(唱)我這裏割捨了老性命，搭救這兩個小嬰孩。空教我忿氣沖懷，兩淚盈腮，將兩隻手扛抬。(解子押洞賓並俵下)(正末唱)把雙眼揉開，趁起身來，望不見嬌客。(旦兒雲)呂岩去了，我收拾一房一臥，嫁魏舍去來。(下)(正末雲)哥哥去的遠了也。(做叫洞賓。內應科)(正末唱)又被這半凋謝的垂楊樹間

隔。

【隨調煞】好教我回去艱難，誰似你步行的快。望不見。走上望高臺，空目斷一天殘照靄。不知俺哥哥安在？(做叫科雲)哥哥！(洞賓遠應科)(正末唱)看時節隔疏林風送過哭聲來。(下)

第三折

(洞賓帶枷引二僮隨解子上)(解子雲)呂岩行動些。(洞賓雲)念呂岩自賣了陣，迭配我無影牢城。我死不爭，可憐見這一雙兒女，眼見的三口兒無那活的人也。解子哥，怎生可嶺見，方便一二。(解子雲)兀那呂岩，我也是好義的人，到這深山曠野中，我回去也。你三口兒自逃你那性命去。(做開枷科)(洞賓雲)謝了哥哥。小生口中銜鐵，背上搭鞍，此恩必重報。(解子雲)你逃命去，我回去也。(下)(洞賓雲)好苦也！你看紛紛下的那雪越大了也，迷蹤失路，不知往那裏去。怎生得個指路的人來可也好！(正末扮改樵夫上雲)小人是一個樵夫。砍的這柴回來，遇著這一天風雪，好凍人天氣也呵！(唱)

【大石調】【六國朝】風吹羊角，雪剪鵝毛，飛六出海山白，凍一壺天地老。便有丹青巧，畫筆難描。俺這裏遙望千山表，是誰將粉黛掃？幽窗下寒敲竹葉，前村裏冷壓梅梢。撩亂野雲低，微茫江樹杳。

【歸塞北】為甚春歸早，既不沙可怎生蝶翅舞飄飄？梅蕊粉填合長安道。柳花綿迷卻灞陵橋。山館酒旗遙。

【初問口】想那捕魚叟蓑笠綸竿，他向那寒潭獨釣，和俺這采樵人迷卻歸來道。則見凍雀又飛，寒鴉又噪，古木林中驚聽的山犬員叫。

【怨別離】園林無處不蕭條，春歸也猶未覺。滿地梨花無人掃。寒料峭，遙望見一點青山，兀良、卻又早不見了。

【歸塞北】白雲島，則聽得孤鬼吼荒郊。九天女鼓風驅造化，六丁神揮劍斬長蛟。既不沙，可怎生就地卷風濤。

【麼篇】孤村曉，稚子道猶自月明高。青女翦冰寒不散，黑雲噴雨凍難消，無處覓漁樵。(洞賓雲)孩兒行動些。如此大風大雪，又迷蹤失路，眼見的是死人也。(做椎胸科，雲)天口樂！這雪住一住可也好，越下的惡躁了。(正末雲)這來的是呂岩，可也該省悟了。(唱)

【雁過南樓】我則見凍剝剝一行老小。(洞賓雲)凍殺我也！(正末唱)戰欽欽四體頻搖。這一個骨聳著肩，那一個拳聯著腳，正揚風攪雪天道。(傑雲)爹爹，我餓的慌口樂。(洞賓雲)兒也行動些，到兀那裏就有飯吃。(正末唱)兒扯定老父悲，父對著孩兒告。那吃飯處霎時間行到。

【六國朝】早是朔風凜冽，途路迢遙。(二僮凍倒，洞賓護科，雲)俺三個都凍倒了，誰救孩兒咱。(正末唱)我則見三個人走將來，一時間撲地倒。(做叫科，雲)兀那君子，你蘇醒者，蘇醒者。怎生好？(唱)我這裏用手忙扶策，緊攥住頭梢。這一個早直挺了軀

殼，那一個又答刺了手腳。我這裏款款的把衣襟解放，只見悠悠的魄散魂消。(二倅做醒科)(洞賓雲)慚愧，醒轉來了。(正末唱)我救的這兩個心坎上恰溫和。(又救洞賓科，唱)呀，那一個又把牙關緊噤了。(洞賓醒，雲)險些兒凍死也！兩個孩兒都醒了。是誰救活我來？(正末雲)是我救你來。(洞賓跪雲)不是哥哥救了俺父子，那裏得俺性命來？(正末雲)呂岩也，你那裏去？(洞賓背雲)好奇怪，他怎生認得我是呂岩？(回雲)不瞞哥哥說，我如今披枷帶鎖，迭配沙門島去。遇見這等大雪，凍倒在此處。若不是哥哥救活俺三口兒，那裏得我的性命來。如今我身上無衣，肚裏無食，又迷蹤失路。哥哥，這裏往那裏去？(正末雲)早知這道，你去了多時了也。君子，你迷了道也。我說與你道，傳與你道，指與你道。(洞賓雲)哥哥說的話，小人不省的。(正末雲)君子，這條道我不知道。這山前有一個草團標，那裏面有個先生，他須知道。(洞賓雲)哥哥，你說與我咱。(正末唱)

【歸塞北】過了這條抄直道，那裏一橫澗搭著一橫橋。白茫茫雪迷山拽腳，淡濛濛霧鎖草團標，松檜列周遭。

(洞賓雲)那先生好歹，哥哥說與我聽。(正末雲)君子，你要見他，我說與你知道。(唱)

【搯鼓體】那先生浩歌拍手舞黃鶴，家住瑤池閩苑，十洲三島。一曲橫笛秋氣高，數著殘棋江月曉。(洞賓雲)哥哥，那先生是出家人，怎生有這本事？(正末唱)

【歸塞北】那先生服的是長生藥，不許外人學。三弄琴聲彈落葉，九重春色醉仙桃，白日上青霄。(洞賓雲)敢問哥哥，那先生是怎生模樣，你再說一遍咱。(正末唱)

【淨瓶兒】那先生兩手搖山嶽，一對眼瞅邪妖。劍揮星斗，胸卷江濤。天教惡相貌，伏的虎，降的龍，德行高。他則是個活神道，也曾跨蒼鸞親把玉皇朝。(雲)君子，你過的山崦兒，你望見團標，你問那先生路去。(唱)

【玉翼蟬煞】那先生自舞自歌，吃的是仙酒仙桃，住的是草舍茅庵，強如龍樓鳳閣。白雲不掃，蒼松自老；青山圍繞，淡煙籠罩。黃精自飽，靈丹自燒。崎嶇峪道，凹答岩壑；門無綽楔，洞無銷鑰；香焚石桌，笛吹古調；雲黯黯，水迢迢，風凜凜，雪飄飄，柴門靜，竹籬牢。過了那峻嶺尖峰，曲澗寒泉，長林茂草，便望見那幽雅仙莊，這些是道。(帶雲)君子，你休迷了正道。你聽者，(唱)你可也休錯去了。(下)(洞賓雲)孩兒也，你才聽的那哥哥說來，兀那山崦裏有一家人家，吃的也有，穿的也有，宿處也有。咱直到那裏覓一宵宿去來。(同下)

第四折

(旦扮荀兒上，雲)老身終南山人氏。在此在家出家，蓋了一座團標，前後並無人家。我有個孩兒，雖是出家人，性子十分躁暴，每日在山中打獵為生。孩兒去了也，我安排下些茶飯，等他回來吃。(洞賓引倅上，雲)自家呂岩。自從賣了陣，迭配無影牢城，到這深山裏。時遇冬天，大風大雪將俺三口兒爭些凍殺。多虧了打柴的樵夫，救了俺性命。說這個山峪裏，有個草庵。我到那裏尋些茶飯，與兩個孩兒吃用。你看我那命。天色又晚來了，逢著個獨木橋，偌深的一個闊澗，怎生得過去？我將著兩個孩兒，待

先送過這小廝去，恐怕這狼虎傷著這女孩兒。我待先送過女孩兒去，又怕傷了小廝兒。罷罷罷，且放下女孩兒，先送過小廝兒去。(做送兒俵科)(女俵雲)爹爹，大蟲來咬我也。(洞賓悲科雲)孩兒，我便來取你也。我放下這小廝，我可過去取女孩兒去。(做過澗科)(兒俵雲)爹爹，大蟲來咬我也。(洞賓雲)端的教我顧誰的是？(又過澗科雲)兀的真個是一個草團標兒。你跟著我去，尋些茶飯與你吃。(做問科雲)庵裏有人麼？(荀兒上雲)誰叫我？開開這門，呀！原來是呂岩，引著一雙兒女，這早晚怎生得到這裏來。(洞賓背雲)好奇怪，這姑姑怎生也認的呂岩？既然姑姑認的我，可也好。姑姑，因為我賣了陣，將我這三口兒迭配無影牢城，如今天色晚了也，有甚麼殘茶剩飯，與俺兩個孩兒些吃。我就覓一宵宿，天明了，便索長行。(卜兒雲)君子，不中。我怕不留你在此處宿。爭奈我的孩兒性子利害，每日山中打獵為主。他無酒還好，吃了酒，便要殺人。(洞賓雲)姑姑不知，當日我征西時，我丈人與我送行，吃了三杯酒，吐了兩口血，當日斷了酒。次後到陣上，賣了陣，聖人知道，饒我一命，將我迭配無影牢城，我因此斷了財。來到家中，我渾家瞞著我有姦夫，被我親身拿住，我就將渾家休了，斷了色。今日到此處，若有師父來，便打我一頓，我也忍了。從今已後，我將氣也不爭了。(荀兒雲)呂岩你忍的麼？(洞賓雲)我忍的。(荀兒雲)既然你忍的，你且休進我家裏來。他若來時，再做個商量。(正末改扮邦老上，雲)适才我多買幾杯酒，吃醉了。回家見母親去咱。這山中委實的好快活也呵！(唱)

【正宮】【端正好】路兜答，人寂寞，山勢惡險峻嵯峨。俺不羨玉掌臣列鼎食重裊臥，只願把猩猩血染頭巾裹。

【滾繡球】尋思來，那快活，這半月多遇幾個濫官員經過，打動下些金銀段匹綾羅。昨日共那幾個，今日共這一火。從不曾離了側坐，仰天的大笑呵呵。將那潑醅酒號號連糟咽，殺人劍蚩蚩帶血磨。常則是爛醉無何。

(二俵雲)爹爹，餓殺我也。(洞賓雲)姑姑，有甚麼茶飯，與這小的些吃？(荀兒雲)無甚麼與他吃。(正末向前用手扳洞賓回看科，雲)哎喲，嚇殺我也，是人那是鬼？(正末唱)

【倘秀才】不索你絮叨叨，則管裏問他，則這個殺人的爺爺是我。(洞賓雲)好個惡相也。(正末唱)你則管裏纏我娘親待怎麼？(洞賓雲)師父，我討些茶飯與孩兒吃來。(正末唱)他懷裏又沒點點，與孩兒每討餽餽。(末拿住男俵科，唱)我揪住這小子領窩。(洞賓救科)(正末怒雲)你這廝無禮！(打洞賓科唱)

【叨叨令】我一拳打的你牙關挫。(做丟男俵在澗科)(洞賓雲)可憐見！(正末唱)這廝死屍骸也濟得狼蟲餓。(拖女俵科)(洞賓雲)留下這小的者。(正末唱)至如將小妮子抬舉的成人大，也則是害爹娘不爭氣的賠錢貨。不摔殺要怎麼也波哥，不摔殺要怎麼也波哥？覷著你潑殘生我手裏難逃脫。

(洞賓雲)你是個出家人，怎生將我兩個孩兒摔死了？我和你見官去。(正末唱)

【倘秀才】我為賊盜呵殺人放火，不似你貪財呵披枷帶鎖。你得了鬥來大黃金印一顆，為元帥、佐山河，倒大來顯豁。

(帶雲)呂岩，你貪財戀酒，誤了軍情。(唱)

【滾繡球】你那罪過，怎過活，做的來實難結末，自攬下千丈風波。誰教你向界河，

受財貨，將咱大軍折挫？似這等不義財貪得如何，道不的"殷勤過日災須少，僥倖成家禍必多"，枉了張羅。(洞賓雲)不好了，我不問那裏逃命去來。(正末仗劍趕洞賓。躲科)(正末唱)

【笑和尚】我我我沒揣的猿臂綽，翰翰翰禁聲的休回和，來來來寶劍似吹毛過。(洞賓雲)我這性命誰救我來？(正末唱)休休休怎避躲，是是是決難活，呀呀呀脖項上鋼刀剗。

(做殺洞賓。倒科)(正末下改扮鐘離)(荀兒下改扮王婆上)(洞賓醒科雲)有殺人賊也！(做摸頸科)(正末唱)

【叨叨令】我這裏穩丕丕土坑上迷颺沒騰的坐，那婆婆將粗刺陳米來喜收希和的播，那蹇驢兒柳陰下舒著足乞留惡濫的臥，那漢子去脖項上婆婆沒索的摸。(洞賓雲)一覺好睡也。(正末扳洞賓覷科，雲)洞賓也(唱)你早則醒來了也麼哥？(洞賓雲)我這一覺睡了幾時(正末雲)十八年了。(洞賓雲)可怎生一覺睡十八年？(正末唱)你早則醒來了也麼哥，可正是窗前彈指時光過。

(洞賓雲)飯熟了未？(王婆雲)還饒一把火兒。(洞賓雲)直恁般一覺好睡也。(正末雲)呂岩，我問你咱，你那岳父高太尉曾勸你麼？(洞賓雲)曾勸我來，教我休吃酒。(正末雲)那裏是高太尉，是貧道一化。你臨行時老院公曾勸你來？(洞賓雲)他也曾勸我來。(正末雲)那裏是院公，也是貧道一化。你可曾見樵夫指路來麼？(洞賓雲)有個樵夫指與我道來。(正末雲)那個樵夫也是貧道一化，怕你迷了正路。恰才殺你的壯士，也是貧道化來。這王婆和山中道姑，是驪山老母。這十八年間，酒色財氣，你都見了也。(唱)

【倘秀才】你早則省得浮世風燈石火，再休戀兒女神珠玉顆。咱人百歲光陰有幾何，端的日月去、似擻梭。想你那受過的坎坷。

【滾繡球】你夢兒裏見了麼，心兒裏省得麼？這一覺睡早經了二十年兵火，覺來也依舊存活。瓢古自放在灶窩，驢古自映著樹科；睡朦朧無多一和，半霎兒改變了山河。兀的是黃梁未熟榮華盡，世態才知鬢發皤。早則人事蹉跎。

(雲)呂岩，你省得了麼？(洞賓雲)師父，我弟子省了也。(正末詩雲)漢朝得道一將軍，故來塵世度凡人。十八年來一夢覺，點化唐朝呂洞賓。(唱)

【煞尾】你正果正是修行果，你災咎皆因我度脫。早則絕憂愁、沒惱聒，行處行，坐處坐，閑處閑，陀處陀。屈著指，自數過，真神仙，是七座，添伊家，總八個。道與哥哥，非是風魔，這個愛吃酒的鐘離便是我。

(東華帝君領群仙上雲)呂岩，你省悟了麼？(洞賓雲)弟子省了也。(東華雲)你既省悟了，一夢中十八年，見了酒色財氣，人我是非，貪嗔癡愛，風霜雨雪。前世面見分明，今日同歸大道。位列仙班，賜號純陽子。(詩雲)你不是凡胎濁骨，迷本性人間受苦。正陽子點化超凡，又差下驪山老母。一夢中盡見榮枯，覺來時忽然省悟。則今日證果朝元，拜三清同歸紫府。