

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Sinologie

Bakalářská práce

Cai Wenji:

od básnířky doby Východních Hanů k námětu malířství dynastie Song

Cai Wenji:

from Late Han Poetess to Song Painting Theme

Emma Pecháčková

Praha 2013

Vedoucí práce:
Doc. PhDr. Olga Lomová, CSc.

Ráda bych poděkovala vedoucí práce Doc. PhDr. Olze Lomové, Csc. za to, že mi pomohla zorientovat se ve zvoleném tématu a nalézt cestu k formulaci práce. Také bych chtěla poděkovat Mgr. Michaele Pejčochové, Ph.D. za cenné materiály, rady a připomínky k problematice čínského umění, které mi poskytla.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....
Emma Pecháčková

Abstrakt

Práce se zabývá životem a básnickým dílem Cai Yan 蔡琰 (178–239?), známou též pod zdvořilostním jménem Wenji 文姬, a způsobem, jakým je její životní zkušenost později zobrazována ve výtvarném umění. Dílo Cai Yan není příliš rozsáhlé a navíc bývá zpochybňována jeho autenticita, avšak její příběh byl od dynastie Song jedním z nejoblíbenějších námětů v malířství.

V první části práce jsou shrnuty základní životopisné údaje o Cai Yan, které vycházejí ze životopisu v *Kronice Pozdních Hanů* (*Hou Han shu* 后汉书) a rovněž jsou zde představeny autorčiny básně a jejich rozdílné formy včetně problematiky související s jejich autenticitou. Závěr první části tvoří překlad básně *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 v překladu s ustáleným názvem *Osmnáct písní hunské píšťaly*.

Druhá část práce se věnuje problematice narativní malby v Číně a obrazu inspirovanému příběhem básničky a její poezii. Na příkladu nejznámějšího dochovaného svitku *Hujia shiba pai* jsou popsány dílčí náměty, které jsou inspirovány stejnojmennou básní připisovanou Cai Yan a jejím životopisem v oficiální kronice. Součástí druhé části práce je rovněž obecné zamyšlení nad vztahem literatury a malby, konkrétněji je vysvětlen pojem narativní malba, kam obrazy inspirované životem Cai Yan spadají.

Klíčová slova

Cai Wenji

Cai Yan

čínská poezie 3. stol.

malířství dynastie Song

narativní malba

Východní Han

Abstract

The thesis is concerned with the life and work of the poetess Cai Yan 蔡琰 (178-239?), also known under the honorary title Wenji 文姬, and the way her life experience is later displayed in visual arts. Cai Yan's oeuvre is not too extensive and its authenticity is sometimes questioned, but her story was one of the most popular subject matters in painting since the Song Dynasty.

The first part of the thesis summarizes basic biographical information on Cai Yan based on her biography in the Book of the Later Han (*Hou Han shu* 后汉书). The author's poems and their different forms as well as the issues relating to their authenticity are introduced here, too. The first part is concluded by translation of the poem *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 translated traditionally as *Eighteen Songs of a Nomad Flute*.

The second part of the thesis deals with the issue of narrative painting in China and the painting inspired by the story of the poetess and her writing. The sub-themes inspired by a poem *Hujia shiba pai* attributed to Cai Yan and her biography in the official chronicle are described on the example of the most famous surviving scroll of the same name. The second part also includes a general reflection on the relationship between literature and painting. The concept of narrative painting which includes paintings inspired by the life of Cai Yan is explained here in more detail.

Keywords

Cai Wenji

Cai Yan

Chinese poetry 3rd century

Late Han

narrative painting

Song dynasty painting

Obsah

Abstrakt

Klíčová slova

Abstract

Keywords

Úvod

1. Prameny a literatura

2. Život Cai Yan

3. Básnické dílo Cai Yan a jeho autorství

3.1 Styl básní

3.2 Autenticita díla

3.3 Překlad *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍

4. Vztah poezie a malířství v čínském umění

5. Definice narativní malby v Číně

6. Songské narativní malby a námět Cai Yan

6.1 Znovuobjevení Cai Yan a role narativní malby za dynastie Song

6.2 Námět nomádů v obrazech

7. Svitek inspirovaný básní *Hujia shiba pai*

7.1 Popis svitku *Hujia shiba pai*

7.2 Shrnutí popisu svitku *Hujia shiba pai*

Závěr

Seznam použité literatury

Příloha I Překlad *Beifen shi* 悲愤诗 1

Příloha II Originály básní

Příloha III Seznam nejvýznamnějších narativních maleb k básni *Hujia shiba pai*

Příloha IV Kopie svitku *Hujia shiba pai*

Seznam vyobrazení

Obrazová příloha

Úvod

Svou práci jsem věnovala životu a pravděpodobnému dílu čínské básnířky Cai Yan 蔡琰, známé též jako Cai Wenji 蔡文姬, která žila na přelomu druhého a třetího století, a pozdějšímu zpracování tématu jejích básní v čínském výtvarném umění.

Cai Yan pocházela z vysoce postavené hanské rodiny. V mladém věku byla unesena nomády, násilím provdána za jejich náčelníka a následujících dvanáct let prožila ve zcela odlišném kulturním prostředí v nehostinné oblasti severozápadní Číny. Když byla potom ze zajetí vykoupena, její tragický osud nekončí. Domů se vrátila bez svých dvou synů, které musela zanechat nomádkému otci. Právě na základě této kruté zkušenosti údajně sepsala tři epické básně, které se později staly inspirací pro další básníky i pro výtvarné zpracování její pohnuté životní cesty.

Po kapitole, kde shrnuji a snažím se zhodnotit použité prameny a literaturu, se práce člení na dva větší celky. V první části se pokouším na základě údajů v *Kronice Pozdních Hanů* (*Hou Han shu* 后汉书) vylíčit život a představit pravděpodobné dílo básnířky Cai Yan. Zvláštní pozornost zde věnuji otázce autorství a autenticity tří dochovaných básnických skladeb, které jsou jí připisovány. Jednu z nich, v českém jazyce dosud nepředstavenou báseň *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 (*Osmnáct písní barbarské píšťaly*), jsem se v první části práce pokusila přeložit, protože hraje stěžejní roli pro porovnávání literárního a malířského ztvárnění osudu Cai Yan.

Druhá část mé práce je věnována obrazu inspirovanému příběhem Cai Yan a jí připisovaným básnickým dílem. Snažím se zde ukázat, jaká byla základní pravidla narativního malířství a jak se odráží v zobrazení osudů hanské básnířky, kde motivy spojené s jejím únosem a dalším životem zažívají největší rozkvět ve 12. století; tedy za vlády dynastie Song. Na příkladu jednoho z dochovaných svitků, který v osmnácti vyobrazeních reprodukuje jednotlivé písně básnické skladby *Hujia shiba pai*, se zde dále pokouším vysvětlit základní důvody a principy převodu a reprodukce básnického jazyka do výtvarné podoby.

V závěru shrnuji, z jakého důvodu se právě báseň připisovaná Cai Yan stala

oblíbenou předlohou mistrovských narativních maleb. Svitek popisovaný v této práci zastupuje další taková podobná díla, která se stala autorskou interpretací básní a životního příběhu Cai Yan, ve kterých se mimo životopisná fakta známá z oficiální *Kroniky Pozdních Hanů* či básní snoubí i dobové znalosti o životě nomádských kmenů na severu Číny a jsou výjimečnou ukázkou výtvarného realistického pojetí staršího textu s dramatickým příběhem.

1. Prameny a literatura

Výchozími texty, s nimiž jsem pracovala, byly básně tradičně připisované Cai Yan a její životopis v *Kronice Pozdních Hanů*, který byl sepsán dvě století po její smrti.¹ Dílo spojované s Cai Yan, které se nám dochovalo, není rozsáhlé. Jsou to pouze tři básnické skladby, přičemž dvě z nich, obě s titulem *Beifen shi* 悲愤诗, se dochovaly právě v *Kronice Pozdních Hanů* společně s autorčiným životopisem. Jejich autenticita je však pro mnoho badatelů sporná. Třetí skladba, která je ve skutečnosti jedinou dlouhou básní rozdělenou na 18 písní, *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 se objevuje až mnohem později, a to na konci 11. století ve sbírce *Yuefu shi ji* 乐府诗集 ve svazku 59.²

Básně připisované Cai Yan se po svém vzniku staly vzorem, který napodobovali pozdější básníci.³ Z těchto variací na motivy života hanské básnířky je nejznámější skladba *Hujia shiba pai* tangského básníka Liu Shanga 刘商, která je nejčastěji citována na malbách dynastie Song, a proto je nejzajímavější i pro moji práci.⁴ Právě Liu Shangova verze, ve které promlouvá ke čtenáři ženským hlasem, nese dokonce identický název jako báseň připisovaná Cai Yan, tedy *Hujia shiba pai*. V básni nalezneme motivy, jež jsou čerpány z Cai Yaniny básně, ale i originální Liu Shangovy popisy.

Hlavním zdrojem informací, které by mohly poskytnout vodítko k přehodnocení autenticity díla Cai Yan, jsou studie západních i čínských badatelů. V českém jazyce nalezneme pouze stránkový úvod k překladu básně *Beifen shi* vydaným pod názvem *Cchaj Jen: Báseň o žalu a utrpení* od Zlaty Černé, který připravila pro *Chrestomatii k dějinám starověku*.⁵ Autorka zde nezaujímá jasné

1 Autorem *Kroniky Pozdních Hanů* (*Hou Han shu* 后汉书) je Fan Ye 范曄 (398-445). Životopis Cai Yan nalezneme v kapitole *Dongsi Qizhuan* 董祀妻传. Anglický překlad In: Beata GRANT; Wilt IDEMA (ed.): *The Red Brush: Writing Women of Imperial China*. Harvard University Asia Center, Cambridge 2004, 113-114.

2 Sbírku *Yuefu shi ji* 乐府诗集 uspořádal Guo Maoqian 郭茂倩 (1041-1099) a obsahuje básně od doby Východních Hanů přes dynastii Tang až po období Pěti dynastií. In: André LÉVY: *Dictionnaire de littérature chinoise*. Quadrige, Paris 2000, heslo Cai Yan.

3 Více o napodobování básní v podkapitole 3.2 věnující se autenticitě díla.

4 Životopisné údaje Liu Shanga nejsou známé. Jako nejbližší datum týkající se jeho života je uváděna éra Dali 大历 (766-780), kdy složil státní zkoušky a získal titul *jinshi* 进士.

5 Zlata ČERNÁ: *Cchaj Jen. Báseň o žalu a utrpení*. In: Karel PREUSS a kol.: *Chrestomatie k dějinám starověku*. SPN, Praha 1982, 106-110.

stanovisko k pravosti básně, avšak spíše se přiklání k názoru, že je báseň dílem Cai Yan. Připouští, že „není sice spolehlivě doloženo“, že by báseň skutečně napsala sama básnířka, ale zároveň Černá v závěru úvodu zmiňuje, že „vzdělané ženy, které samy psaly verše, nebyly od doby Han vzácností“, tudíž dle Černé není absolutně vyloučené, že by tuto báseň napsala žena žijící v době Han.⁶

Poněkud subjektivní přístup k problematice autenticity díla Cai Yan zastává Marina Čarnogurská, jejíž doslov ke sbírce překladů z klasické čínštiny *Osemnást' plačov hunskej píšťaly* vydané v roce 1997 v Košicích není příliš přínosný z hlediska zveřejnění nových skutečností k této problematice, spíše vykazuje snahu o rekonstrukci psychologického rozpoložení Cai Yan, tak zřetelného v její poezii.⁷ Báseň *Hujia shiba pai* definuje jako „amatérský tok básnické řeči přímo od srdce“.⁸ Ke sbírce překladů je připojena krátká studie Evy Juríkové, ve které se pokouší určit etnický původ Cai Yaniných únosců a oblast, kde strávila 12 let v zajetí.

Mezi význačné čínské osobnosti, které se snažily dobrat pravdy ohledně autenticity díla hanské básnířky, patřil již songský literát a státník Su Shi 苏轼 (1037-1101), známý též pod přezdívkou Su Dongpo. Ve dvacátém století pak to byl Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978), jenž je autorem historické divadelní hry inspirované životním osudem Cai Yan, ve které si však otázku autenticity neklade a pouze zpracovává a aktualizuje známý příběh.⁹ V 50. letech však diskuzi nad autenticitou básní sám inicioval. Z novější doby by neměl být přehlédnut sborník příspěvků několika badatelů *Hujia shiba pai taolun ji* 胡笳十八拍讨论集, který vyšel v Pekingu roku 1959.¹⁰ Ve sborníku se nachází 29 studií z pera význačných historiků Guo Moruo a či Liu Dajieho a dalších badatelů, přičemž ze studií jasně nevyplyvá, jaký názor je převažující, jelikož argumenty pro a proti pravosti básní jsou přibližně vyrovnané.¹¹

6 ČERNÁ 1982 (pozn. 5) 106.

7 Marina ČARNOGURSKÁ: *Cchaj Wen-t'i: Osemnást' plačov hunskej píšťaly*. Ecce, Košice 1997, 54.

8 Ibidem 55.

9 GUO Moruo 郭沫若: *Cai Wenji* 蔡文姬. Zhongguo xiju chubanshe, Beijing 1959.

10 Wenxue yichan 文学遗产 (ed.): *Hujia shiba pai taolun ji* 胡笳十八拍讨论集. Zhonghua ju, Beijing 1959.

11 Hans H. FRANKEL: *Cai Yan and the Poems Attributed to Her*. In: *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, eds. W. Nienhauser, Jr., H. Saussy, M. Yeh. Vol. 5, No. 1/2, University of Wisconsin, Madison 1983, 146.

Z tohoto sborníku čerpá informace i jedna z nejdůležitějších prací v západních jazycích, anglická studie *Cai Yan and the Poems Attributed to Her* od Hanse H. Frankela z roku 1983, jež se pro moji práci stala bohatým zdrojem informací o Cai Yan, době, ve které žila, a diskuzi, jež její dílo vyvolalo napříč staletími. Frankel vychází z čínských pramenů, přináší anglický překlad všech tří dochovaných básní a legendami opředený příběh Cai Yan osvětluje z hlediska literárního i historického. Autor v průběhu svého výzkumu důkladně probádal čínské historické záznamy, kde hledal nové informace odkazující k básnířce Cai Yan. Výsledkem jeho průzkumu je tvrzení, že ani jedna báseň nemůže být skutečným dílem hanské básnířky.¹² Frankelova hypotéza je přijímána i v antologii čínské ženské literatury *The Red Brush*¹³. Naopak v *The Cambridge History of Chinese Literature* je problém autenticity zmíněn jen velmi stručně, nenajdeme zde odkaz na Frankelovu hypotézu ani jasnou definici, zda jsou básně podvrhy či nikoliv.¹⁴

V druhé části této práce často cituji také z dalších studií, které napsali Hans H. Frankel a Robert A. Rorex. Jedná se o práce, v nichž se oba autoři zaměřili na vztah mezi poezií a výtvarným uměním. Je to především Frankelova *Poetry and Painting: Chinese and Western Views of Their Convertibility*, kde se autor velmi obecně soustředí na styčné body mezi poezií a malbou v Evropě i Asii. Rorex se Cai Yan věnoval ve své dizertační práci s titulem *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Ts'ai Wen-chi*, kterou obhájil v roce 1975 na univerzitě v Princetonu.¹⁵ Dříve než tato práce však byla ve spolupráci s Metropolitním muzeem v New Yorku vydána publikace *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Lady Wen-chi*, ze které cituji, jež názorně poukazuje na mnohem konkrétnější momenty a souvislosti propojující Liu Shangovu báseň, která je variací na básně Cai Yan, a kopii songského svitku s námětem únosu Cai Yan uloženého právě v Metropolitním muzeu.¹⁶ Téma hanské

12 FRANKEL 1983 (pozn.11) 156.

13 GRANT; IDEMA 2004 (pozn. 1) 119.

14 David R. KNECHTGES: *From the Eastern Han through the Western Jin (AD 25-317)*. In: Kang-I SUN CHANG; Stephen OWEN: *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume I: To 1375*. Cambridge University Press, New York 2010, 166.

15 Robert A. ROREX: *Eighteen Songs of a Nomad Flute : The Story of Ts'ai Wen-Chi*. Ph.D. Dissertation, Princeton University, Princeton 1975.

16 Robert A. ROREX, FONG Wen: *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Lady Wen-chi*. Metropolitan Museum of Art, New York 1974.

básniřky a ztvárnění jejího životního příběhu ve výtvarném umění neopustil Rorex ani později, kdy v článku *Some Liao Tomb Murals and Images of Nomads in Chinese Paintings of the Wen-Chi Story* z roku 1984 porovnává archeologický nález hrobových maleb z doby kitanské dynastie Liao (907–1125) s cyklem svitků, jež vznikly na motivy příběhu Cai Yan během dynastie Song.¹⁷

Pro tuto práci však nebyly zásadním zdrojem informací pouze samotné básně či sekundární literatura. Vzhledem k tomu, že se pokouším o srovnání poezie s malířskými díly, jsou důležitou součástí bádání i malby. Obrazy s námětem životního příběhu Cai Yan, které se dochovaly do dnešní doby, jsou pravděpodobně pouhým zlomkem někdejší produkce a jsou uloženy v muzejních či soukromých sbírkách po celém světě. Ve své práci uvádím pouze ta díla, která zachycují celou báseň Cai Yan v osmnácti výjevech a snaží se tak o narativní výpověď. Mezi dochovanými obrazy existují i další díla nejen songských malířů, která jsou malována na motivy příběhu Cai Yan. Nejčastějším výjevem na závěsných svitcích či vějířích se stala scéna, kdy se Cai Yan loučí se svým nomádkým manželem [1], avšak tato výtvarná díla v práci nezmiňuji, jelikož se nejedná o narativní, ale spíše o figurativní malby, které se nesnaží o komplexní ilustraci básně.

Mezi nejvýznamnější a nejkvalitnější narativní díla patří fragment ze sbírky Museum of Fine Arts v Bostonu nazvaný *Wen ji gui Han* 文姬歸漢 (*Návrat Wenji do Han*), datovaný do 12. století, který obsahuje pouze čtyři zachované listy [2]. Ty jsou inspirované písněmi 3, 5, 13 a 18 z básně *Osmnáct písní hunské píšťaly*. Dále existuje kompletně zachovaný svitek neznámého autora s osmnácti ilustracemi *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 v Metropolitním muzeu v New Yorku, který je pravděpodobně mingskou kopií songského originálu [Příloha IV]. Vzhledem k tomu, že newyorský svitek je ve velmi dobrém stavu, bez větších poškození a s kompletně dochovanými osmnácti scénami včetně kaligrafických nápisů osmnácti slok básně, v druhé části mé práce poslouží právě toto dílo ke srovnání básně Cai Yan a její ilustrací. Dalším malířským dílem s námětem únosu Cai Yan je album osmnácti maleb s názvem

17 Robert A. ROREX: *Some Liao Tomb Murals and Images of Nomads in Chinese Paintings of the Wen-Chi Story*. In: *Artibus Asiae*, Vol. 45, No. 2/3, 1984, 174-198.

Wenji gui Han 文姬歸漢, které je uloženo v Národním palácovém muzeu 國立故宮博物院 v Taipei [3,4]. Každý list z tohoto alba je doplněn o kaligrafický nápis s příslušnou písní z Liu Shangovy básně *Hujia shiba pai*. Původně bylo dílo připisováno malíři Yan Libenovi 閻立本 (601-673), ale později bylo revidováno jako typické dílo jihosungské malířské akademie z ruky malíře Li Tanga 李唐 (1049-1130).¹⁸ Dále se dochoval svitek s osmnácti ilustracemi v muzeu Yamato Bunkan v japonské Naře a svitek s osmnácti ilustracemi *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 v Nankingském muzeu 南京博物館. Poslední známá malba s motivem životního příběhu Cai Yan v osmnácti písních s názvem *Hunská píšťala: Malby a básně* známá pod anglickým názvem *The Nomad Flute: Paintings and Poems* se nachází v soukromé sbírce Charlese A. Drenowatze v Curychu. Ta je připisována pozdějšímu mingskému malíři Qiu Yingovi 仇英 (1494-1552).¹⁹

Porovnávání Cai Yaniných básní s dochovanými malbami není ve vědeckých kruzích novým tématem. Definici narativní malby a její specifikaci konkrétně pro čínské malířství se věnovala Julia K. Murray v převratné studii *What is "Chinese Narrative Illustration"?*²⁰ Tuto otázku se snaží dále rozvinout v novější práci *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology* z roku 2007.²¹ Dalším badatelem, který se stejně jako Murray zabývá specifiky narativní malby, je Cédric Laurent, jehož obecný rozbor narativní čínské malby v dizertační práci *Voyages immobiles dans la prose ancienne: La peinture narrative sous la dynastie Ming (1368-1644)* byl pro tuto práci velmi přínosný, přestože se narativní malbě věnuje až v období Ming, kdy se námět Cai Yan v narativní malbě objevuje méně často.²² V práci Cedrica Laurenta mě inspiroval způsob, jak přistupovat k rozboru narativní malby, pro kterou se stala námětem a referenčním textem básně. Na téma čínské narativní malby zpracovala také několik studií i Dore J. Levy, která ve své nejnovější práci

18 http://www.npm.gov.tw/exh100/oversize10007/en_01.html#a0, vyhledáno 5. 6. 2013.

19 <http://isites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k7403&pageid=icb.page302060>, vyhledáno 20. 7. 2013.

20 Julia K. MURRAY: *What is "Chinese Narrative Illustration"?* In: *The Art Bulletin*, Vol. 80, No. 4, December 1998, 602-615.

21 Julia K. MURRAY: *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology*. University of Hawai Press, Honolulu 2007.

22 Cédric LAURENT: *Voyages immobiles dans la prose ancienne: La peinture narrative sous la dynastie Ming (1368-1644)*. Dizertační práce, 2004.

Vignettism in the Poetics of Chinese Narrative Painting z roku 2013 navrhuje termín *vignettism*.²³ Podle autorky by pojem *vignettism* nejlépe vystihl jedinečnost časové stopy, která v jednu danou chvíli zobrazuje nejdůležitější moment dané sekvence v textu.²⁴ V malbě tedy jde o jednu vyobrazenou scénu, která se podle Levy stává hlavní jednotkou, z níž se skládají komplexní obrazová vyprávění. V případě narativního svitku pak tyto sekvence či *viněty* plynule přecházejí z jednoho časového úseku do druhého.

Otázka autenticity je zásadní pro literární vědce. Na poli výtvarného umění sloužily Cai Yaniny básně jako předloha pro dochované malby bez ohledu na nevyjasněné autorství.

23 Dore J. LEVY: *Vignettism in the poetics of chinese narrative pating*. In: Alexandra GREEN (ed.): *Rethinking Visual Narratives from Asia: Intercultural and Comparative Perspectives*. Hong Kong University Press, 2013, 27-40.

24 Anglický pojem *vignettism* vychází z francouzského slova *vignette* tj. viněta, tedy drobný žánrový obrázek. Původně viněta označovala na konci kapitol a měla figurální, ornamentální či kaligrafickou podobu. In: Jan BALEKA: *Výtvarné umění. Výkladový slovník*. Academia, Praha 1997.

2. Život Cai Yan

Hlavním zdrojem informací o básnířce Cai Yan 蔡琰 (178–239²⁵), známé též pod zdvořilostním jménem Wenji 文姬,²⁵ je *Kronika Pozdních Hanů* z let 424–445.²⁶ Životopis Cai Yan nalezneme v 84. svazku, kde se nacházejí i další životopisy ctnostných žen.²⁷

Cai Wenji, byla dcerou významného hanského státníka, učenice a kaligrafa Cai Yonga 蔡邕 (132–192). Narodila se kolem roku 178 v komandérii Chenliu 陳留, která se dnes nachází na východě provincie Henan 河南.²⁸ Kronika uvádí, že to byla žena velmi vzdělaná, citlivá a talentovaná na poli hudby i literatury, o čemž svědčí její druhé zdvořilostní jméno Wenji, tedy Dáma literatury. Za svého prvního manžela byla provdána ve věku pouhých patnácti let, nedlouho po svatbě však ještě bezdětná ovdověla.

V roce 194 nastal osudový zlom, který Cai Yan změnil život a zároveň ji proslavil až do dnešních dob. Na konci druhého století řádily v severní Číně kočovné kmeny turkického původu ze severozápadu, které uspíšily pád hanského impéria. Pravděpodobně se jednalo o příslušníky kmene jižních Xiongnu (*Nan xiongnu* 南匈奴), kteří vyrabovali dům vzdělance Cai Yonga v komandérii Chenliu či ve městě Chang'an 长安, zajali jeho dceru Cai Yan, a unesli ji do stepí na severozápadě Číny.²⁹ Mezi barbary strávila Cai Yan dvanáct let.³⁰ Byla provdána za barbarského vůdce, kterému porodila dva syny. Zpět do Číny se dostala až v roce 206

25 Jménem *Wenji* 文姬 je myšleno autorčino *zi* 字. Překládám jej jako *zdvořilostní jméno*. V *Úvodu do dějin čínského písemnictví a krásné literatury* se v části věnované Cai Yan uvádí, že se jednalo o *čestný titul*. In: Olga LOMOVÁ; Zbigniew SŁUPSKI: *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury. Díl II – Dynastie Qin a Han*. Karolinum, Praha 2009, 148.

26 *Kronika Pozdních Hanů* je oficiální kronikou dynastie Han, která pokrývá období od roku 6 do roku 189. Byla zkompileována až v 5. století na základě mnohých hanských zápisů a dokumentů. V této kronice se mimo životopisu Cai Yan nachází i biografie jejího otce Cai Yonga.

27 Kapitola se jmenuje *Dong Si Qi Zhuan* 董祀妻传, tedy životopis manželky Dong Siho.

28 V této práci se přikláním k narození, které uvádí většina badatelů i Frankel. In: FRANKEL 1983 (pozn. 11) 133. Čarnogurská i Juríková se přiklání k datu 162. In: ČARNOGURSKÁ 1997 (pozn. 7) 53 a 59.

29 FRANKEL 1983 (pozn. 11) 133. Nienhauser a Lévy uvádějí, že Cai Yan byla pravděpodobně unesena do jižní oblasti provincie Shanxi. In: William H. NIENHAUSER Jr.: *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. SMC Publishing, Taipei 1986. LÉVY 2000 (pozn. 2).

30 Na dobu, kterou Cai Yan strávila mezi barbary, existují různé názory. Lévy uvádí, že žila s kmenem jižních Xiongnu dokonce čtrnáct let. In: Dore J. LEVY: *Cai Yan. Eighteen Songs of a Nomad Flute*. In: Kang-I SUN CHANG, Saussy HAUN (ed.): *Women Writers of Traditional China: An Anthology of Poetry and Criticism*. Stanford University Press, Stanford 1999, 22.

díky vojevůdci Cao Caovi 曹操 (155-220), jednomu z nejmocnějších mužů severní Číny.³¹ Cao Cao byl původně přítel Cai Yonga, otce unesené Cai Yan, jak uvádí *Kronika Pozdních Hanů*. Vzhledem k tomu, že tento rod již vymřel a Cai Yan byla posledním přeživším potomkem, Cao Cao velmi usiloval o její návrat do vlasti, do oblasti s převládající čínskou kulturou. Podařilo se mu ji od barbarů vykoupit a přivést zpět domů. Byl to opět Cao Cao, který zařídil, aby se Cai Yan provdala potřetí, tentokrát za hanského manžela Dong Siho 董祀, který zastával místo vysokého úředníka. Mimo tuto základní životopisnou linii uvádí *Kronika Pozdních Hanů* další epizodní příběhy, které jsou důkazem o její vzdělanosti a oddanosti.

Cai Yan zemřela údajně kolem roku 239,³² ale žádné informace, které by uváděly, jak žila po svém návratu domů, nejsou podloženy. Proto většina odborné literatury rok úmrtí neuvádí.³³ Jediným pramenem, z něhož můžeme tyto informace čerpat, je životopis v *Kronice Pozdních Hanů*, která vznikla až 200 let po její smrti.

K problematice životního osudu Cai Yan se zachovaly ještě další dva výrazné prameny. Jedním z nich je popisná báseň *fu* 賦 od Cao Pia 曹丕 (187-226), který byl synem generála Cao Caoa a císařem Wendim 文帝 dynastie Wei 魏 v letech 220-226. V básni *Cai Bojie nü fu* 蔡伯喈女賦 (*Popisná báseň o dceři Cai Yonga*) se v předmluvě, která je jedinou dochovanou částí, Cao Pi popisuje, jak se jeho otec přátelil s Cai Yongem, jak si připravil tmavý nefrit, s nímž odjel za kmenem Xiongnu, vykoupil tak Cai Yongovu dceru Cai Yan ze zajetí a odvezl ji zpět domů, kde ji provdal za Dong Siho.³⁴

Frankel uvádí také druhý dokument, jenž potvrzuje fakta uvedená v *Kronice Pozdních Hanů*, popisnou báseň autora Ding Yiho 丁廙 (?-220), který byl Cao Piem popraven. Z tohoto fragmentu se dovídáme, že Cai Yan se poprvé provdala ve věku

31 Cao Cao, generál a sjednotitel Číny. Založil novou dynastii *Wei* 魏 a prosazoval úspěšné hospodářské reformy. Na svém dvoře shromažďoval slavné básníky své doby. Samotný Cao Cao složil několik básní s válečnou tematikou a zachovaly se i některé prózy. V psaní poezie vynikali i jeho synové Cao Zhi 曹植 a Cao Pi 曹丕. Rod Cao a jejich literární díla spadají do éry *Jian'an* 建安 (196-219). In: LOMOVÁ; SŁUPSKI 2009 (pozn. 25) 150-151.

32 Rok smrti básnířky Cai Yan jako 77 leté v roce 239 uvádí Marina Čarnogurská in: ČARNOGURSKÁ 1997 (pozn. 7) 54.

33 FRANKEL 1983 (pozn. 11) 134.

34 Překlad předmluvy k Cao Piově popisné básni je součástí Frankelovy studie. Jako zdroj je zde uveden *Taiping yulan* 太平御覽, *Sibu congkan*. In: FRANKEL 1983 (pozn. 12) 149.

16 *sui* 岁,³⁵ zároveň zde Ding Yi uvádí, že byla donucena provdat se podruhé za příslušníka kočovného kmenu a v zajetí strávila dvanáct let.³⁶

Kronika Pozdních Hanů či zmiňované hanské popisné básně jsou důkazem o existenci osoby Cai Yan. Dalším zdrojem informací o jejím životě jsou tři básně připisované Cai Yan, v nichž líčí život v kmeni jižních Xiongnu, stesk po domově či dilema matky, která se má vrátit domů, ale musí opustit své děti. Avšak jejich sporné autorství a také některé protimluvy vrhají nejasné světlo na veškeré informace, které by mohl být z básní čerpány.

Přestože informace v *Kronice Pozdních Hanů* uvádějí, že Cai Yan byla velmi vzdělaná a dokázala si zapamatovat čtyři stovky otcových knih, které po návratu do vlasti na Cao Caovu žádost přepsala zpaměti, neboť proslulá knihovna jejího otce byla zničena během požáru způsobeným boji s kmenem Xiongnu, tato fakta nedokazují ani nepotvrzují, že by byla autorkou básní.³⁷ Na druhé straně je pravděpodobné, že Cai Yan nebyla cizí intelektuální oblast života, a nelze tedy zcela vyloučit možnost, že skutečně byla autorkou jí tradičně připisovaných básní.

35 Podle evropského systému bylo Cai Yan 15 let.

36 FRANKEL 1983 (pozn.11) 149.

37 GRANT; IDEMA 2004 (pozn. 1) 114.

3. Básnické dílo Cai Yan a jeho autorství

Dílo, které je připisováno Cai Yan, tvoří tři básnické skladby. První dvě jsou poprvé uváděny v *Kronice Pozdních Hanů*, třetí až v *Yuefu shiji* z 11. století. Námětem těchto básní, jak již bylo uvedeno výše, je životní osud Cai Yan.

Všechny tři básně jsou básněmi narativními, jež na svou dobu překvapují svou délkou.³⁸ Narativní žánry jsou v klasické čínské poezii poměrně okrajové, neboť převažujícím žánrem je poezie lyrická. Narativ je v čínské literatuře spojován spíše s historickými anály, poprvé v období Válčících států.³⁹ Teprve za Hanů se v poezii objevuje silná vlna individuálního expresivního projevu, který se v případě básnířky Cai Yan propojil s výpravným projevem.⁴⁰ Výsledkem jsou silně emotivní básně. Cai Yan v nich popisuje svůj únos na sklonku doby Han, soužití s nomády, jejich zvyklosti, které jí připadaly barbarské, stesk po domově či ztrátu svobody, s níž se nemohla smířit. Vrcholem děje jsou pak scény, kdy zanechává své dva syny nomádkému otci a sama se vrací domu.

Každá z básní má jinou délku, částečně i odlišný rytmus a jsou psány v různých formách. Přestože jsou všechny tři básně připisovány jedné autorce, každá z nich je chápána jako jednotlivé ojedinelé dílo a názory na autenticitu se různí. Zároveň existuje několik pozdějších variant, které jsou volně inspirovány autorčinými třemi básněmi či pouze jejím životopisem. Zřejmě nejznámější pozdější verze pochází od tangského básníka Liu Shanga. Právě Liu Shangovu báseň s obdobným titulem *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 klade Guo Maoqian 郭茂倩 (1041-1099) ve sborníku *Yuefu shiji* 59 z 11. století hned za „původní“ originál *Hujia shiba pai* ze 3. století.⁴¹ V *Yuefu shiji* jsou tímto způsobem řazeny všechny básně. Tato struktura, kdy je zdrojová báseň uváděna jako první a za ní následují další pozdější skladby, které jsou touto zdrojovou inspirovány, chronologicky naznačuje dobu vzniku básní. Tedy pořadí v *Yuefu shiji* potvrzuje, že nejprve vznikla skladba připisovaná Cai Yan a následně v 8. století stejnojmenná báseň autora Liu Shanga.

38 Definici narativní poezie či malby bude věnován větší prostor v kapitole 5.

39 KNECHTGES 2010 (pozn. 14)166.

40 NIENHAUSER 1986 (pozn. 29) 66.

41 Ibidem 964.

3.1 Styl básní

Klasifikace třech básní je nejednoznačná a neshodují se v ní ani badatelé zabývající se touto problematikou. Například v komentované antologii *The Red Brush* se o nich mluví pouze jako o *dlouhých básních*.⁴² André Lévy ve *Slovníku čínské literatury* (*Dictionnaire de littérature chinoise*) řadí první báseň *Beifen shi* mezi pětislabičné básně (*wuyan shi* 五言诗), druhou báseň *Beifen shi* považuje za inspirovanou sbírkou *Chu ci* 楚辞 (*Písně z Chu*) a třetí báseň *Hujia shiba pai* detailněji nedefinuje.⁴³ Poněkud důslednější v klasifikaci básní jsou Nienhauser a Frankel, kteří se shodují. Z tohoto důvodu níže uvádím klasifikaci podle Frankela s konzultací *Velkého slovníku čínské literatury* (*Zhongguo wenxue da cidian* 中國文學大辭典) z roku 1999.⁴⁴

Básně 1 a 2 nesou stejný název *Beifen shi* 悲愤诗,⁴⁵ tedy *Báseň o žalu a utrpení*, avšak každá je psána v jiném stylu.⁴⁶ Báseň 1 je složena ze 108 pětislabičných veršů o celkové délce 540 znaků. Jedná se o mistrovskou ukázkou dlouhé narativní rané pětislabičné básně (*wu yan changpian xushishi* 五言长篇叙事诗),⁴⁷ jež psala vzdělaná elita obeznámená s konfuciánským kánonem.⁴⁸ Právě tato první báseň bývá vzhledem k pravidelnému rytmu *wu yan shi* nejčastěji považována za autentické dílo Cai Yan. Je doloženo, že tato forma vznikla právě za dynastie Han a později se dále rozvíjí. Proto je báseň ceněna i jako jedna z prvních skladeb napsaných v této formě, pro kterou je charakteristický intimní vztah k soukromí autora.⁴⁹ Přestože je tato báseň některými badateli s výjimkou Frankela chápána jako nepochybně autentická, předpokládané období jejího vzniku je velmi vágní. Pokud by byla skutečně autentická, musela by být napsána za života Cai Yan, tedy nejpozději v roce 239, který je uváděn jako předpokládaný rok úmrtí básnířky. Pokud však autorkou

42 GRANT; IDEMA 2004 (pozn.1) 119.

43 LÉVY 2000 (pozn. 2) heslo Cai Yan.

44 *Zhongguo wenxue da cidian* 中國文學大辭典 (*Velký slovník čínské literatury*). Jianhong chubanshe 建宏出版社, Taipei 1999, 90.

45 Pro lepší orientaci většina badatelů zabývajících se básněmi Cai Yan používá číslování básní 1, 2 a 3 v chronologickém pořadí jejich vzniku.

46 Pro překlad titulu *Beifen shi* užívám překlad Zlaty Černé *Báseň o žalu a utrpení*, který chápu jako ustálený. Přestože v této práci v Příloze I uvádím nový překlad básně *Beifen shi*, překlad názvu básně ponechávám také ve verzi Zlaty Černé. Stejně ponechávám český překlad *Hujia shiba pai* na *Osmnáct zpěvů hunské píšťaly*.

47 *Zhongguo wenxue da cidian* 1999 (pozn. 44) 89.

48 LOMOVÁ, SŁUPSKI 2009 (pozn. 25) 143.

49 Ibidem 147.

básně není Cai Yan, pak by báseň mohla vzniknout kdykoliv v mezidobí od návratu Cai Yan ze zajetí v roce 206 až po rok 446, kdy byla sestavena *Kronika Pozdních Hanů*, v níž báseň následuje za životopisem autorky.⁵⁰

Báseň 2, která nese stejný název jako Báseň 1, tedy *Beifen shi*, je poněkud kratší. Má pouze 266 znaků ve 38 sedmislabičných verších (*qi yan* 七言) a je psána v archaickém stylu skladeb *Jiu ge* 九歌 z antologie *Chu ci*.⁵¹ Dore J. Levy narozdíl od Frankela specifikuje formu druhé básně. Považuje ji za typ *saoti*,⁵² podle Qu Yuanovy stěžejní autobiografické skladby *Li sao* 离骚 (*Setkání s hořkostí*), tedy za šestislabičný chuský verš,⁵³ v němž se na místě 4. slabiky objevuje formální gramatické nepřizvučné slovo a za šestou slabiku je připojena emfatická částice *xi* 兮.⁵⁴ Částice *xi* se ve druhé básni nachází vždy na místě 4. slabiky. Proto je tato báseň definována formou *saoti*, jež se poprvé objevuje v chuských *Jiu ge*, kde se jednotlivé verše skládají z pěti plnovýznamových a přízvučných slabik. Na místo za 3. slabikou je zde kladena emfatická částice *xi*, jejíž hlavní úlohou je ve verši vyznačovat pravidelnost rytmu, zároveň je však plnohodnotným citoslovcem. Překladaelé částici *xi* většinou vynechávají. Datace této básně by logicky měla být velmi podobná určení vzniku Básně 1, jelikož jsou obě zařazeny v *Kronice Pozdních Hanů*, tudíž jak první tak druhá *Beifen shi* musely vzniknout před napsáním kroniky.⁵⁵ Tento argument samozřejmě nedokazuje, že Básně 1 a 2 napsala sama Cai Yan, avšak vymezuje dobu jejich vzniku na časové rozmezí od života autorky do roku 424-445, kdy vznikla kronika.

Báseň 3, tedy *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 neboli *Osmnáct zpěvů hunské píšťaly* se nachází v *Yuefu shiji* v oddílu s názvem *Qinqu ge ci* 琴曲歌辞 (*Písňe pro citeru qin*). Jedná se o dlouhou báseň, která se skládá z 18 slok označovaných jako „písňe“

50 FRANKEL 1983 (pozn. 11) 156.

51 *Chu ci* 楚辞 jsou připisovány Qu Yuanovi 屈原 (339?-278?). Jedná se o antologii starých básnických skladeb z jihočínského státu Chu, která pochází z období Válčících států (tedy až do konce 221 Př. Kr.). *Jiu ge* je jedna z kapitol *Chu ci*, kde nalezneme jedenáct obřadních písní vzývajících bohy v povodí Dlouhé řeky. *Chu ci* byly přeloženy Jaromírem Vochalou do češtiny jako *Chuské písňe* pro sborník *Klenoty čínské literatury*.

52 LEVY 1999 (pozn. 30) 22.

53 Olga LOMOVÁ; Zbigniew SŁUPSKI: *Úvod do dějin čínské písemnictví a krásné literatury. Díl I – Dynastie Shang až období Válčících států*. Karolinum, Praha 2007, 129.

54 LEVY 1999 (pozn. 30) 22.

55 NIENHAUSER 1986 (pozn. 29) 786-787.

(*pai* 拍) o celkovém počtu 159 veršů a 1297 znaků.⁵⁶ Přestože Frankel uvádí, že jde o báseň psanou ve stylu šamanských písní *Jiu ge*, zároveň ji v závěru práce řadí k *yuefu* 乐府.⁵⁷ Báseň je označena jako *gu yuefu* 古乐府 ve sbírce *Yuefu shiji*, tj. jako nejstarší skladba na danou melodii. Intimní báseň odpovídá stylu éry *Jian'an* 建安 (196-219), tedy období, kdy tvořil Cao Cao a jeho synové, pro kterou jsou typické *yuefu* v pětislabičné formě, přestože sám Cao Cao psal především čtyřslabičné básně.⁵⁸ Variace na *yuefu* skládali i Cao Caovi synové – budoucí císař Cao Pi 曹丕 (187-226) i jeho bratr Cao Zhi 曹植 (192-232).⁵⁹ Písně *yuefu* se během éry *Jian'an* staly zdrojem inspirace pro většinu básníků.⁶⁰ Mezi písněmi *yuefu* nalezneme jak rozsáhlé skladby s výrazným epickým prvkem, pro něž bychom mohli užít označení *balady*; tak i krátká lyrická čtyřverší.⁶¹

Ve třetí básni připisované Cai Yan je výrazné rozvíjení děje příběhu. Zároveň je však *Hujia shiba pai* písní, která byla zamýšlena k prezentaci zpěvem za doprovodu cittery *qin*, a proto je řazena v *Yuefu shiji* v oddílu *Qinqu ge ci*. Pokud bychom tedy měli shrnout názory na formu třetí skladby připisované Cai Yan, je považována za *yuefu* dynastie Han, kdy je tato forma používá pro výpravnou poezii, jež může mít nepravidelný počet slabik ve verši a jež by neměla být zaměňována se starším typem venkovské a lidové písně *yuefu*.⁶² Vycházíme-li z tohoto tradičního označení, pak by narativní báseň *Hujia shiba pai* připisovanou Cai Yan nejlépe vystihoval výše zmiňovaný český ekvivalent *balada*, přestože forma balady je sevřenější.

Tato skladba rozdělená na osmnáct písní měla zřejmě největší vliv na pozdější literární díla s námětem životního příběhu Cai Yan, jak dokazuje Liu Shangova tangská verze, jež na základě stejné melodie *yuefu* nese identický název *Hujia shiba*

56 GUO Maoqian 郭茂倩: *Yuefu shiji* 乐府诗集, 卷 59. *Qinqu ge ci* 3 琴曲歌辞三.

In: <http://hanji.sinica.edu.tw/>, vyhledáno 20. 7. 2013

57 FRANKEL 1983 (pozn. 11) 156.

Původní písně *yuefu* můžeme označit za zpěvy doprovázející náboženské obřady nebo také šlo o texty k písním, které se zpívaly během dvorských slavností, případně zde nalezneme i spotánně složené písně. Příležitostně se prosazuje vliv metra chuské poezie, avšak převládající forma pro *yuefu* je pětislabičná. In: LOMOVÁ, SŁUPSKI 2009 (pozn. 25) 141.

58 LÉVY 2000 (pozn. 2) heslo Cai Yan.

59 LOMOVÁ, SŁUPSKI 2009 (pozn. 25) 52.

60 Styl *yuefu* za dynastie Han byl odlišný od tohoto stylu během pozdějších období. Ke konci dynastie Han se lidové písně *yuefu* s válečnou či milostnou tematikou s oblibou napodobovaly a teprve moderní literární věda tyto podvrhy odhalila.

Během *Nanbei chao* 南北朝 (Severní a jižní dynastie, 420-589) pak mluvíme spíše o literátské *yuefu*. In: Olga LOMOVÁ: *Čítanka tangské poezie*. Karolinum, Praha 1995, 8.

61 Ibidem 8.

62 LOMOVÁ, SŁUPSKI 2009 (pozn. 25) 40.

pai. Přestože právě třetí Cai Yanina báseň je dnes považována za netypičtější projev směsice pocitů, které během svého věznění prožila, je zde několik nejasností, které mluví proti autentičnosti této básně.

Pokud by Báseň 3 byla skutečně autentickým dílem Cai Yan, pak by ji jistě musel znát i autor *Kroniky Pozdních Hanů* Fan Ye, který by neměl důvod nezařadit tuto třetí báseň ke dvěma předešlým *Beifen shi* 1 a 2. Poslední věta v životopise Cai Yan doslovně uvádí, že autorka napsala básně dvě.⁶³ První doklad básně *Hujia shiba pai* tak nalézáme až téměř devět století po smrti domnělé autorky ve sbírce *Yuefu shi ji* od Guo Maoqiana.⁶⁴ Je tedy velmi pravděpodobné, že Báseň 3 vznikla mnohem později, snad v 7. či spíše v 8. století.⁶⁵ Za zařazení k autentickému dílu básničky Východních Hanů vděčí Báseň 3 zřejmě songskému filozofovi Zhu Ximu 朱熹 (1130-1200), který znal *Yuefu shiji* a vytvořil ke konci 12. století komentář *Chuci houyu* 楚辞后语, kde pravost Básni 2 i 3 potvrzuje.⁶⁶ Zhu Xi byl činný v době, kdy severní Čínu dobyli Mongolové. Je možné, že autenticitu básni obhajoval především v souvislosti, kterou uvádí Patricia B. Ebrey, tedy že za Songů nastalo období oslabení čínské moci a bylo potřeba demonstrovat sílu hanské kultury, k čemuž posloužily i básně Cai Yan.⁶⁷ S ohledem na pozdější Zhu Xiho autoritativní postavení v čínské kultuře bylo i jeho hodnocení autenticity většinou přijímáno.

Z formálních rysů všech tří básní právě usuzuje Frankel, že jsou psané třemi různými autory. Ačkoliv obě Básně 2 a 3 napodobují styl charakteristický pro chuské *Jiu ge*, v každé z nich se s metrem pracuje rozdílně. V Básni 2 se všechny verše rýmují, na každé pozici čtvrtého znaku je částice *xi* a každý verš má pravidelně 7 znaků *qi yan*. Naopak Báseň 3 má v každém verši různý počet znaků, který se pohybuje od pěti do čtrnácti znaků a ne všechny verše se rýmují. Frankel v netypické struktuře Básně 3 nachází v ní jiné struktury, které byly typické až později pro poezii tangskou. Všimá si dialektu i způsobu rýmování používaného v Básni 3,

63 V anglickém překladu: *Later, moved and grieving over her war experiences, she recalled hersadness and resentment in two poems.* In: GRANT; IDEMA 2004 (pozn. 1) 114.

64 Viz. pozn. 2.

65 FRANKEL 1983 (pozn. 11) 156.

66 Ibidem 147.

67 Patricia Buckley EBREY: *The Cambridge Illustrated History of China.* Cambridge University Press 1996, 154.

který se liší od způsobu, jaký ve svých básních používal její otec Cai Yong, tím vylučuje, aby báseň byla napsána za Hanů.⁶⁸ Báseň 3 podle Frankela sleduje tangská pravidla pro oficiální rým *guan yun* 官韵.⁶⁹ Tuto skutečnost si Frankel vysvětluje tím, že se příběh Cai Yan těšil velké oblibě i za dynastie Tang, a proto je možné, že třetí báseň pochází až z období vlády této dynastie, kdy v přibližně stejné době vznikla i Liu Shangova 刘商 varianta *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍.⁷⁰

V komentované antologii *The Red Brush* věnující se čínským spisovatelkám se hovoří o Liu Shangově verzi jako o kvalitní básni inspirované zdrojovou básní Cai Yan. Autorky Idema a Grant se zároveň odkazují na nálezy mnohých kopií Liu Shangovy básně mezi rukopisy z naleziště v Dunhuangu 敦煌, ve kterých je známa pod názvem *Hujia qu* 胡笳曲 či jako *Hujia shiba pai*.⁷¹ Dochované kopie dokazují, že Liu Shangova verze byla velmi populární v 9. a 10. století. Na základě těchto objevů existuje domněnka, že originální dílo bylo prohozeno s napodobeninou. Tedy, že verze, která je v současné době připisovaná Liu Shangovi, byla dříve Cai Yaniným originálem.⁷²

Přestože existují verze i dalších autorů,⁷³ právě báseň *Hujia shiba pai* pozdně tangského básníka Liu Shanga je nejranější a zároveň nejznámější díky tomu, že si tuto báseň oblíbili songští malíři. Mimo Dunhuangské rukopisy a *Yuefu shiji* se zachovala i na několika narativních malbách, kde ji doprovázejí ilustrace.

Liu Shangova báseň pravděpodobně vznikla kolem roku 773.⁷⁴ Osmnáct písni označovaných *pai* 拍, stejně jako v Cai Yanině předloze, se skládá z celkového počtu 146 veršů a 1024 znaků. Každá píseň se skládá z 56 znaků s výjimkou první písně, která obsahuje 72 znaků kvůli prvnímu verši básně, jenž se jako jediný skládá z devíti znaků, jelikož ostatní verše jsou striktně sedmislabičné (*qi yan* 七言). Báseň je psána v první osobě ženského rodu, přestože pod básní je skutečně podepsán muž

68 FRANKEL 1983 (pozn. 11) 152.

69 Ibidem 152.

70 Viz. pozn.4. Originál Liu Shangovy básně se nachází v Příloze II.

71 FRANKEL 1983 (pozn. 11) 152.

72 GRANT; IDEMA 2004 (pozn. 1) 121.

73 Dalším známým autorem básně na motivy *Hujia shiba pai* je například songský státník a básník Wang Anshi 王安石 (1021-1086). In: ROREX; FONG 1974 (pozn. 16) 5.

74 Ibidem.

Liu Shang.⁷⁵ Emfatická částice *xi* se vyskytuje nepravidelně, a to v první, třetí, páté a desáté písni zalímco v básni připisované Cai Yan částici *xi* nalezneme v každé písni a téměř v každém verši. I přes některé odchylky se však tangská *Hujia shiba pai* formálně velmi podobá hanské verzi připisované Cai Yan a komplikuje tak otázku autenticity těchto básní. Liu Shangova báseň se s Cai Yaninou *Hujia shiba pai* neshoduje jen formálně, ale i obsahově. Porovnání jednotlivých básnických obrátů, které ve svých básních oba autoři popisují, se věnuji v poslední kapitole této práce, kde jsou konkrétní verše zároveň srovnávány s malířským zpracováním na svitku ze sbírky Metropolitního muzea.⁷⁶

⁷⁵ Literárnímu fenoménu vydávání se za někoho jiného a „vžívání se do role“ se věnuji v následující kapitole.

⁷⁶ Součástí práce není kompletní překlad Liu Shangovy básně, avšak v poslední kapitole jsou přeloženy jednotlivé verše, na kterých je ukázána souvislost mezi výchozím textem a obrazem, který báseň ilustruje.

3.2 Autenticita díla

V samotných počátcích měla polemika nad autenticitou díla Cai Yan neobjektivní a idealizující charakter. V jednotlivých případech byly básně posuzovány pouze na základě osobních zkušeností kritiků či srovnávány s obdobnými díly, jež sami znali. Pro mnoho kritiků, kteří respektovali tradiční kánon, se kvalita automaticky rovnala autenticita. Teprve v minulém století se k básním začalo přistupovat vědeckěji a to z hlediska důkladného literárního, faktického i historického rozboru. V Číně začínají být pochybnosti o tradičních dílech a hodnotách typické již pro 20. a 30. léta minulého století, kdy se častěji začíná přehodnocovat kulturní dědictví na základě kritického postoje nazývaného *yigu* 疑古 (*pochybnosti o tradici*).⁷⁷

První reflexe a pochybnosti o pravosti díla Cai Yan se začaly objevovat již kolem 11. století. Tyto nejranější výtky pocházely od slavného songského literáta Su Shiho zmiňovaného v úvodu této práce, který považoval Báseň 2 připisovanou Cai Yan za chybně datovanou. Su Shi si při rozboru díla povšiml, že se báseň svým tesklivým tónem velmi podobá mnohem mladší *Baladě o Mulan* (*Mulan ci* 木兰词) ze 6. století, tudíž předpokládal, že i tato Cai Yanina báseň pochází spíše z tohoto období.⁷⁸ Dalším výrazným vzdělavcem, který vznesl pochybnosti o autenticitě Báseň 3, byl Zhu Changwen 朱长文 (1039-1098).⁷⁹ Ve spisu *Qin shi* 琴史 (*Historie ceteru qin*) se pokusil podat životopisy 150 postav od dynastie Qin až po dynastii Song, jejichž život byl spojen s ceterou *qin*. Cai Yan byla do historie zařazena jako autorka tří básní, které jsou zároveň melodiemi pro *qin*.⁸⁰

K problému, zda dílo skutečně připisovat Cai Yan, přistupoval pozitivně literární kritik a básník Shen Deqian 沈德潜 (1673-1769), který žil během éry Qianlong, kdy sestavil antologii básníků až po dynastii Tang.⁸¹ Právě Shen Deqian chválí strukturu básní Cai Yan, dokonce jejich kvalitu srovnává se dvěma básněmi

77 LOMOVÁ; SŁUPSKI 2007 (pozn. 53)116.

78 K problematice autorství díla Cai Yan se Su Shi vyjadřuje ve dvou prózách: *Ti Cai Yan zhuan* 题蔡琰传 (*Studie Cai Yan*) a v *Da Liu Mian ducao shu* 答刘沔都曹书 (*Dopisy Liu Mianovi*). Balada o Mulan. In: Lily Hsiao Hung LEE; Agnes D. STEFANOWSKA (ed.): *Biographical Dictionary of Chinese Women: Antiquity Through Sui, 1600 B.C.E.-618 C.E.* M. E. Sharpe, New York 2007, 111.

79 FRANKEL 1983 (pozn. 11) 146.

80 Zhu Changwen zde mimojiné uvádí historiku, která potvrzuje, jak geniální hudební sluch Cai Yan měla. In: ZHU Changwen: *Qin shi*. 3. folio, č. 78.

81 KNECHTGES 2010 (pozn. 14) 256.

slavného Du Fua 杜甫 (712-770).⁸² O básních připisovaných Cai Yan prohlásil, že jsou velmi „vášnivé, přitom diskrétní a plné autentického žalu“.⁸³ Díky tomu je řadil k nejsilnějším dílům celé tvorby dynastie Východní Han.

Debata kolem autenticity souboru tří básní přežila až do 20. století. I v dnešní době jsou badatelé rozdělení do několika názorových skupin, a to v zahraničí i v Číně. Frankel v tomto případě zmiňuje čínského experta Lao Kana 劳翰 (1907-2003), který ve svém článku z roku 1963 popírá, že by jakákoliv ze tří básní byla autentickým dílem Cai Yan.⁸⁴ Méně radikální literární vědci či sinologové přijímají alespoň jednu z básní jakožto ryzí dílo ženské narativní poezie Východních Hanů. Avšak dodnes mezi vědci neexistuje jeden jediný názor, který by upřesnil dataci všech básní a zároveň tak vyvrátil či potvrdil jejich pravost.

Nejzásadnější prací, která obsahuje mnoho informací a argumentů k této problematice, je sborník příspěvků *Hujia shiba pai taolun ji* 胡笳十八拍讨论集.⁸⁵ Čínští přispěvatelé diskuze zde zastávají odlišné názory na autenticitu díla autorky Cai Yan, avšak sjednocující, jasné stanovisko nepřinášejí. Jako závěrečnou odpověď na otázku autenticity uvádí tento sborník stanovisko, stejně jako *Velký slovník čínské literatury* z roku 1999, že doposud nebylo rozhodnuto, zda jsou básně dílem Cai Yan či dílem pozdějších autorů anebo padělkem.⁸⁶

Rovněž mezi západními badateli není tato otázka dosud jednoznačně vyřešena, přestože jejich názory jsou poněkud striktnější. Nienhauser uvádí, že dosavadní znalosti, které o básních máme, nasvědčují tomu, že ani jedna z básní není autentická. Přiklání se k názoru, který sdílí i Frankel, že básně jsou napsány třemi odlišnými autory, kteří se nechali inspirovat příběhem Cai Yan.⁸⁷

Nejnovější pokus o odpověď na otázku autenticity třech básní nalezneme v *The Cambridge History of Chinese Literature*, kde je poněkud překvapivě bez doložených zdrojů uveden identický závěr jako ve *Velkém slovníku čínské literatury*,

82 Jedná se o básně *Fengxian yonghuai* 奉先咏怀 a *Beizheng* 北征.

83 LEE; STEFANOWSKA 2007 (pozn. 78) 112.

84 FRANKEL 1983 (pozn. 11) 146.

85 *Wenxue yichan* 1959 (pozn. 10).

86 *Zhongguo wenxue da cidian* 1999 (pozn. 44) 90.

87 NIENHAUSER 1986 (pozn. 29) 787.

tedy že otázka autenticity nebyla doposud vyřešena. Na druhou stranu se zde připouští, že existuje část badatelů, která se přiklání k tomu, aby druhá a třetí básně byly připsány Cai Yan. Jako důvod tohoto tvrzení je zde uvedeno, že právě tyto básně jsou napsány ve stylu *Jiu ge* podle *Chu ci*. Avšak, proč právě tento fakt slouží jako argument přiklánějící se k autorství Cai Yan, zde objasněno není.⁸⁸

S otázkou autenticity souvisí poněkud subjektivní metoda, typická nejen pro ranou literární kritiku, kdy literární vědci posuzují autenticitu děl skrze psychologickou rovinu a snahu „vžít se do role“.⁸⁹ S tím souvisí i fenomén literární tvorby vydávání se za někoho jiného, jenž můžeme v Číně najít od 3. století na konci dynastie Han. Básníci měli v oblibě napodobovat básně, které by byly připisovány historickým osobnostem. V první osobě popisují historické události a osud hlavního hrdiny, aniž by byli skutečným protagonistou básně. Není proto nic nezvyklého narazit v ustáleném literárním kánonu na pravidelné pětislabičné formy, které jsou ve skutečnosti napodobeninami s chybným datováním.⁹⁰ Precizní napodobeninu tohoto typu psanou v ich-formě, kdy se básník sžil s historickou postavou a jejím osudem, je Liu Shangova tangská verze *Hujia shiba pai*, kterou hrdě podepsal svým jménem, přestože chtěl vystupovat jako Cai Yan.⁹¹ Liu Shangova báseň *Hujia shiba pai* není uvedena v antologii tangské poezie *Tang Shi San Bai Shou* 唐诗三百首 ze 7. - 9. století, přestože jako doba jejího vzniku je uváděno 8. století.⁹² Báseň se nachází pouze v Guo Maoqianově sborníku *Yuefu shiji* z 11. století či v kopiích z naleziště v Dunhuangu.

Hans H. Frankel jako jeden z mála badatelů posuzuje pravost básní komplexněji na základě historických údajů, geografických popisů a jiných reálií. I když by se mohlo zdát logické přijmout obě básně, které se objevují v autorčině životopise

⁸⁸ KNECHTGES 2010 (pozn. 14)166.

⁸⁹ Velmi osobní přístup zvolila i Marina Čarnogurská, která ve vysvětlivkách ke svému překladu všech tří děl uvedla, že poezii Cai Yan vnímá jako osobitý způsob psychoterapie. Čarnogurská se netají, že právě v těžké chvíli se rozhodla přeložit tyto tři básně, především aby zachránila sama sebe. In: ČARNOGURSKÁ 1997 (pozn.5).

⁹⁰ LOMOVÁ; SŁUPSKI 2009 (pozn. 25) 149.

⁹¹ FRANKEL 1983 (pozn. 11) 153.

⁹² *Tang Shi San Bai Shou* 唐诗三百首 . Zhonghua shuju 中华书局 , Beijing 北京 1978.

automaticky za originály, Frankel je ve své studii zpochybňuje a poukazuje na nespolehlivost pramene *Kroniky Pozdních Hanů*. Kronika byla dopsána až 200 let po Cai Yanině smrti, navíc je tato dynastická historie známá také tím, že obsahuje krátká prozaická vyprávění či anekdoty *zhiguai* 志怪 (*zápisky o podivnostech*), které jako zdroj využívají i populární lidová vyprávění, a proto je nelze považovat za věrohodný pramen.⁹³ Je tedy těžké posoudit, na kolik je zápis o Cai Yan včetně dvou básní v *Kronice Pozdních Hanů* autentický a na kolik inspirovaný příběhy *zhiguai* či jinými zápisy ze starších kronik, především z Ban Guovy 班固 (32-92) *Hanshu* 汉书 (*Kronika Hanů*) dokončené posmrtně roku 111 či Sima Qianových 司马迁 (145-86 př. n. l.) *Shiji* 史记 (*Historikovy zápisy*) dokončených 91 př. n.l.⁹⁴ Historiografie během Východní dynastie Han již sice měla vybudovanou tradici a pevný systém právě díky Sima Qianovi, avšak vždy tu bylo ponecháno místo pro čtenáře, který mohl hodnotit morální postoje historických postav o nichž je psáno.⁹⁵

Pro posuzování autenticity básní máme k dispozici také informace z čínských historických pramenů hovořících o životě a zvycích nečínských národů žijících mimo území ovládaných Hany. Bohužel čínské prameny jsou jedinými informacemi o těchto národech, jelikož příslušníci kočovných etnik žijících za hranicemi území s převažující hanskou kulturou neměli rozvinutý systém pro záznam historických událostí. Většinou se uplatňovala spíše orální tradice a písemné systémy byly používány omezeně. Nutně musíme předpokládat, že informace o životě Xiongnu z čínských zdrojů mohou být poplatné zažitým stereotypům a zkresleným představám, které si vytvořilo hanské etnikum.

Frankel ve svém článku zmiňuje, že v roce 49 n. l. se Xiongnu rozdělili na dvě nepřátelské skupiny, severní a jižní. Jižní Xiongnu žili ve spojení s hanskou Čínou, která jim výměnou za loajalitu v bojích proti Severním Xiongnu nabízela ochranu i před ostatními barbarskými kmeny.⁹⁶ Vládce Xiongnu nesl titul *shanyu* 单于 a byl zároveň hlavním vojevůdcem celého kmenového svazu. Pod hlavního

93 NIENHAUSER 1986 (pozn. 29) 281-282.

94 Sima Qian. Olga LOMOVÁ: *Knihy vrchních pisarů*. Karolinum, Praha 2012.

95 LOMOVÁ; SŁUPSKI 2009 (pozn. 25) 38.

96 FRANKEL 1983 (pozn. 11)149.

vojevůdce spadaly další dvě nejvyšší hodnosti *zuo xianwang* 左贤王 a *you xianwang* 右贤王, přičemž *zuo xianwang* byl titul vyšší.⁹⁷ V pramenu *Cai Yan biezhuān* 蔡琰别传 se uvádí, že titul *zuo xianwang* patřil právě nehanskému manželovi Cai Yan, který byl čínskou stranou považován za barbara.⁹⁸

Pokud opomineme věrohodnost historiografických zápisů, dalšími důležitými fakty, které by pomohly rozluštit otázku pravosti díla, jsou informace podávané přímo v básních o kmeni jižních Xiongnu a přesná lokace místa, kde pobývali. Popisy každodenního života nomádů či stepní krajiny, které ve svých básních Cai Yan uvádí, většinou nesouhlasí s reálnými informacemi, jenž se nám dochovaly o způsobu života kmene Xiongnu na území provincie Shanxi na jihu poblíž města Ping Yang 平陽.⁹⁹ Když Frankel porovnal krajinu v básních s reálnou krajinou v této oblasti, jejich popisy se neshodovaly. Konkrétně se popis krajiny týká veršů 43 a 44 Básně 1, kde Cai Yan uvádí:

處所多霜雪， *Všude kolem v pustinách leží sněh,*
胡風春夏起。 *vítr fičí v dobách letních, jarních.*¹⁰⁰

Nepříznivé podnebí, které je v básni popisováno, nesouhlasí s klimatickými podmínkami v jižním Shanxi. Podobně ve verši 45 šesté písně Básně 3 Cai Yan mluví o říčce *Longshui* 隴水, která se ovšem nenachází v provincii Shanxi, nýbrž Gansu.

Další rozpor Frankel shledává v sedmé písni ve verších 52 až 55 Básně 3:

俗賤老弱兮少壯為美。 *Jsou zvyklí pohrdat starými a slabými, mladé a zdatné považují za krásné.*
逐有水草兮安家葺壘， *Putují tam, kde je voda a pastviny; usadí se, opraví opevnění,*
牛羊滿野兮聚如蜂蟻。 *Skot a ovce zaplní pláň, rojí se jako včely a mravenci.*
草盡水竭兮羊馬皆徙， *Když dojde voda a spase se tráva, ovce i koně se všechny přesunou,*¹⁰¹

97 Mezi Xiongnu platilo pravidlo, které je typické i pro čínskou kulturu, kdy *levé* je považováno za hierarchicky vyšší než *pravé*.

98 *Cai Yan biezhuān* je dílo s neznámým autorem i datací, avšak předpokládá se, že by mohlo být jedním ze zdrojů pro sepsání životopisu Cai Yan pro *Kroniku Pozdních Hanů*. In: FRANKEL 1983 (pozn. 11) 149.

99 GRANT; IDEMA 2004 (pozn. 1) 119.

100 Překlad autorka. Viz. Příloha I.

101 Překlad autorka. Viz. Podkapitola 3.3.

Tato pasáž se shoduje s úryvkem ze Sima Qianových *Shiji*, kde je popisován způsob života kmene Xiongnu avšak o necelých 300 let dříve před narozením Cai Yan. Sima Qian své poznatky o nomádech Xiongnu čerpal například ze zápisu hanských diplomatů.¹⁰² Kliše o nomádských kmenech se tak předávalo z jedné kroniky do další, stejně tak i do *Shiji*. Když Sima Qian popisuje Xiongnu, jakoby pro ně vše bylo přesným opakem čínské kultury, stejně jako je popisuje Cai Yan, tedy že si nevážili starších, neměli stálá obydlí ani rozvinuté zemědělství.¹⁰³ Frankel nachází v Básni 3 několik dalších veršů, které jsou převzaty z jiné starší literatury, což zásadně odlišuje Báseň 3 od Básní 1 a 2.¹⁰⁴

Na základě předešlého rozboru většina badatelů shodně přijímá Báseň 1 jako autentickou autobiografickou báseň. Tato báseň je ve *Velkém slovníku čínské literatury* i v práci *Wei Jin Nanbeichao Wenxue Zuopin Xuan* 魏晋南北朝文学作品选 věnující se literatuře od dynastie Wei až po Jižní dynastie čínského žijícího badatele Lin Junronga 林俊荣 dokonce považována za první dlouhou narativní báseň v pětislabičném verši vůbec.¹⁰⁵ Avšak silným argumentem pro nezařazení Básně 1 mezi autentické dílo Cai Yan je hned první verš básně, která začíná:

漢季失權柄， Když se Chanská moc ocitla v koncích，
董卓亂天常。 Tung Čuo nectil principů nebeských.¹⁰⁶

Pokud se v básni mluví o konci dynastie Han, jedná se o rok 220, kdy už Cai Yan byla 14 let zpátky v Číně. Znamenalo by to, že čekala několik let po tom, co ji vykoupil generál Cao Cao, než báseň, v níž popisuje své trápení v zajetí, sepsala.¹⁰⁷ Poněkud obecnějším problémem je skutečnost, že se básně mezi sebou v mnohých

102 Nicola DI COSMO: *Ancient China and its enemies. The Rise of Nomadic Power in East Asian History.* Cambridge University Press, Cambridge, 2002, 269-272.

103 EBREY 1996 (pozn. 67) 67.

104 Jedná se o citace *Shi jing* 诗经 a *Zhuang Zi* 庄子.

105 FRANKEL 1983 (pozn. 11) 146.

106 Překlad autorka. Viz. Příloha I.

107 S tímto argumentem přišel poprvé již Guo Moruo v příspěvku: *Zai tan Cai Wenji de Hujia shiba pai* 再谈蔡文姬的胡笳十八拍 pro sborník *Hujia shiba pai taolun ji* 胡笳十八拍讨论集 z roku 1959. *Wenxue yichan* (pozn. 10).

detailech vůbec neshodují a nevypráví identický příběh.¹⁰⁸

Složitě rozbory u básní potvrdily odlišnosti v literárním stylu, některých faktických detailech týkajících se geografické polohy tábora jižních Xiongnu či popisu podnebí a nepřesnosti v chronologické návaznosti. Tato zjištění nasvědčují spíše tomu, že autorkou básní nebyla historická postava Cai Yan. Na otázku autenticity však nebyla dodnes nalezena jednoznačná odpověď. Autorem básní tak mohl být někdo jiný, žijící v jiném období nebo dokonce muž.

108 Jedná se o připomínky Yu Guanyinga 余冠英 (1906-1995) zohledňující rok únosu Cai Yan, který se v obou básních liší. Konkrétně zda se únos udál až po smrti Cai Yanina otce Cai Yonga anebo byl stále ještě naživu, ve chvíli, kdy byla jeho dcera unesena do neznámé a pusté krajiny. In: FRANKEL 1983 (pozn. 11) 151.

3.3 Překlad *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍

V následující části své práce jsem se pokusila o překlad básně *Hujia shiba pai*. Důvodem pro to byla jednak skutečnost, že se pak dále zabývám právě jejím výtvarným zpracováním, a k tomuto popisu i analýze je text básně nezbytný, a zároveň fakt, že převod básně *Hujia shiba pai* do českého jazyka dosud neexistoval. Při práci na překladu jsem konfrontovala rovněž originální texty a české a slovenské překlady Básně 1 a 2. Báseň 1, v roce 1982 přeloženou Zlatou Černou, jsem přeložila znovu. Tento překlad, vedlejší produkt své práce, uvádím v **Příloze I**.

Výše již bylo uvedeno, že báseň *Hujia shiba pai* se poprvé objevuje až ke konci 11. století ve sbírce *Yuefu shi ji*. Původní čínský text, který mi posloužil jako předloha pro tento překlad, však pochází z Zhu Xiho sbírky básní ve stylu chuských písní *Chuci houyu* 楚辞后语, která je mladší než *Yuefu shi ji*, avšak verze z této sbírky je rozšířenější. Z *Chuci houyu* převzal originál *Hujia shiba pai* i Frankel, který báseň přeložil do angličtiny.¹⁰⁹ Ve Frankelově překladu je *pai* 拍 překládáno jako *stanza*. Stejný pojem ve svém překladu používají i Grant a Idema.¹¹⁰ Ve svém překladu používám dělení cyklu na *písně*, které je v západních překladech používáno častěji, než termín *zpěvy*.¹¹¹ Výjimkou je Čarnogurská, která *pai* v básni překládané jako *Osemnást' plačov hunské píšťaly* interpretovala jako *plač*.

Emfatickou částicí *xi* 兮, která se v *Hujia shiba pai* nejčastěji vyskytuje na místě 4. či 5. slabiky, jsem ponechala bez překladu. Přestože jsem primárně vycházela z čínského originálu, některé verše jsem konzultovala s Frankelovým anglickým překladem. Snažila jsem se, aby překlad *Hujia shiba pai* do češtiny byl fakticky správný, ale některé čínské termíny nemají v češtině paralelu. Taková slova jsem opisovala či nahrazovala významově nejbližšími pojmy, které čeština nabízí.

Problematickým jsem shledala především překlad označení *hu* 胡 pro nehanská etnika žijící na severu Číny. V celé práci se snažím co nejvíce omezit používání označení *barbar*, protože je automaticky svázáno s negativními

109 FRANKEL 1983 (pozn. 11) 138-142.

110 GRANT; IDEMA 2004 (pozn.1) 121-127.

111 Anglické překlady *Hujia shiba pai* In: ROREX 1975 (pozn. 15) 162-182. LEVY 1999 (pozn. 30) 23-30.

konotacemi a stereotypy, avšak v básni jej často používám právě při překladu *hu* 胡 . Správně by tak i název básně měl znít *Osmnáct zpěvu barbarské píšťaly*; jak jsem ale vysvětlila dříve, držím se názvu, který je v českém prostředí již zažitý.

V překladu jsem se nesnažila o přebásnění, které by se kvalitou rovnalo originálu. Primárně jsem upřednostňovala faktickou správnost obsahu, jejímž výsledkem má být v první řadě doslovnost.

Hujia shiba pai 胡笳十八拍

Osmnáct zpěvů hunské píšťaly

Píseň 1

	我生之初尚無為，	Než jsem se narodila, nedocházelo k nepokojům,
2	我生之後漢祚衰。	Když jsem se narodila, Hanové přišli o svou moc.
	天不仁兮降亂離，	Nebesa nebyla milosrdná, že seslala na nás chaos,
4	地不仁兮使我逢此時。	Země nebyla milosrdná, že mě poslala do této doby.
	干戈日尋兮道路危，	Štíty a kopí byly na denním pořádku, cesty nebyly bezpečné,
6	民卒流亡兮共哀悲。	Obyčejní lidé se přesouvali a společně hořkovali.
	煙塵蔽野兮胡虜盛，	Prach a dým zahalily krajinu, všude hojnost barbarských nepřátel,
8	志意乖兮節義虧。	Bylo to proti mé přirozenosti, přišla jsem o svou bezúhonnost.
	對殊俗兮非我宜，	Jejich podivné obyčeje nebyly pro mě,
10	遭惡辱兮當告誰？	Musela jsem čelit zlu a potupě, komu se můžu svěřit?
	笳一會兮琴一拍，	Jedno zahvízdnutí hunské píšťaly, píseň na citeru qin,
12	心憤怨兮無人知。	Nikdo nedokáže pochopit hořkost v mém srdci.

Píseň 2

	戎羯逼我兮為室家，	Barbar mě donutil stát se jeho manželkou,
14	將我行兮向天涯。	Unesl mě na cestu až na konec světa.
	雲山萬重兮歸路遐，	Přes nesčetné vrstvy mračných hor, cesta zpět je daleká,
16	疾風千里兮風揚沙。	Silný vítr po tisíce mil zvedal písek,
	人多暴猛兮如虺蛇，	Jejich lid je divoký a dravý jako jedovatí hadi,
18	控弦被甲兮為驕奢。	Napínají luky, nosí brnění, jsou zpupní a rozmařilí.
	兩拍張弦兮弦欲絕，	Dvě písně napínají mé struny k prasknutí,
20	志摧心折兮自悲嗟。	Mé přání je v troskách, srdce zlomené, povzdychám nad svým osudem.

Píseň 3

- 越漢國兮入胡城， Přešli jsme hranice země Hanů a vstoupili do sídla barbarů，
22 亡家失身兮不如無生。 Bez domova a zneuctěná, lépe se nikdy nenarodit。
氈裘為裳兮骨肉震驚， Plstěný nomádký oděv místo sukně, celé tělo se chvěje，
24 羯羶為味兮枉過我情。 Skopové maso k jídlu, nejsem na ně zvyklá。
鞞鼓喧兮從夜達明， Válečné bubny duní od soumraku do úsvitu，
26 胡風浩浩兮暗塞營。 Severní vítr sílí, tma halí tábořiště。
傷今感晉兮三拍成， Dnešek mě děsí, city se mění, třetí píseň je dokončena，
28 銜悲畜恨兮何時平？ Plná zármutku, potlačené lítosti, kdy dojdou pokoje？

Píseň 4

- 無日無夜兮不思我鄉土， Není dne ani noci, kdy bych si nevzpomněla na domov，
30 稟氣合生兮莫過我最苦。 Není živého stvoření, jehož by potkal horší osud než mě。
天災國亂兮人無主， Nebesa seslala pohromy, země je bez řádu, lidé jsou bez vládce，
32 唯我薄命兮沒戎虜。 Jen já mám nejhorší osud, padnout do zajetí，
殊俗心異兮身難處， Podivné obyčeje, odlišné myšlení, trudno s tím vyjít，
34 嗜欲不同兮誰可與語？ Záliby a touhy jiné, s kým o tom mohu promluvit？
尋思涉歷兮多難阻， Přemítám nad svými zážitky, jsou tak znepokojivé，
36 四拍成兮益懷楚， Čtvrtá píseň je dokončena a já teskním tím víc。

Píseň 5

- 雁南征兮欲寄邊聲， Divoké husy letí na jih, kéž by mohly předat zprávu na hranici，
38 雁北歸兮為得漢音。 Divoké husy se vrací na sever, doufám, že přinesou zprávy z Hanu。
雁飛高兮邈難尋， Divoké husy letí vysoko, v dálce je těžké je zahlédnout，
40 空斷腸兮思愔愔。 Prázdnota, odříznuté vnitřnosti, poklidně přemýšlím。
攢眉向月兮撫雅琴， Krčím obočí, obracím se k měsíci a drnkám na vznešenou citeru，
42 五拍泠泠兮意彌深。 Pátá píseň je čirá, její význam je hlubší。

Píseň 6

- 冰霜凜凜兮身苦寒， Led a mráz bolestivě studí, tělo trpí chladem。
44 饑對肉酪兮不能餐。 Hladovím nad masem a kumysem, které nedokážu pozřít。
夜間隴水兮聲嗚咽， V noci naslouchám vzlykání říčky Long，
46 朝見長城兮路杳漫。 K ránu jsem spatřila Dlouhou zeď, cesta by byla dlouhá a nekonečná。
追思往日兮行李難， Vybavuji si minulé dny na cestě, útrapy putování，
48 六拍悲來兮欲罷彈。 Šestá píseň vychází ze žalu, přála bych si přestat hrát。

Píseň 7

- 日暮風悲兮邊聲四起， Při západu slunce fouká žalostný vítr, kolem hranic znějí zvuky,
50 不知愁心兮說向誰是？ Nevím, kdo je ten správný, komu můžu říct o svém utrápeném srdci?
原野蕭條兮烽戍萬里， Pláně jsou pusté, strážných ohňů a pevností je nespočet,
52 俗賤老弱兮少壯為美。 Jsou zvyklí pohrdat starými a slabými, mladé a zdatné považují za krásné。
逐有水草兮安家葦壘， Putují tam, kde je voda a pastviny, usadí se, opraví opevnění,
54 牛羊滿野兮聚如蜂蟻。 Skot a ovce zaplní pláně, rojí se jako včely a mravenci。
草盡水竭兮羊馬皆徙， Když dojde voda a spase se tráva, ovce i koně se všechny přesunou,
56 七拍流恨兮惡居於此？ Ze sedmé písně číší lítost, oškliví se mi setrvávat na tomto místě?

Píseň 8

- 為天有眼兮何不見我獨漂流？ Mají-li Nebesa oči, proč nevidí mou samotu?
58 為神有靈兮何事處我天南海北頭？ Mají-li bohové soucit, z jakého důvodu mě uvrhli na jih od Nebes a na sever od moře?
我不負天兮天何配我殊匹？ Neurazila jsem Nebesa, tak proč mě spojila s nerovným partnerem?
60 我不負神兮神何殛我越荒州？ Neurazila jsem ani bohy, tak proč mě zabíjejí životem v pusté krajině?
制茲八拍兮擬俳憂， Složila jsem osmou píseň, abych napodobila své trápení,
62 何知曲成兮心轉愁。 Jak jen jsem mohla tušit, že až ji dokončím, budu mít srdce plné úzkosti.

Píseň 9

- 天無涯兮地無邊， Nebesa jsou bez konce, Země je bez hranic,
64 我心愁兮亦復然。 Úzkost v mém srdci je také taková。
人生倏忽兮如白駒之過隙， Lidský život je pomíjivý jako bílé hříbě spatřené skrze skulinu,
66 然不得歡樂兮當我之盛年。 Ale já nemohu dosáhnout štěstí ani v rozkvětu svého života。
怨兮欲問天， Nenávidím to a přála bych se zeptat Nebes,
68 天蒼蒼兮上無緣。 Modrých Nebes, tak modrých, že není možné k nim dosáhnout。
舉頭仰望兮空雲煙， Zvedám hlavu a vzhlížím k nim, k prázdným mrakům a mlhovině,
70 九拍情兮誰與傳？ Mé pocity z deváté písně, kdo je pošle dál?

Píseň 10

	城頭烽火不曾滅，	Strážné ohně na vrcholu valů nikdy nevyhasnou,
72	疆場征戰何時歇？	Boje na bitevních polích, kdy jim bude konec?
	殺氣朝朝衝塞門，	Smrtící ovzduší den co den naráží na brány,
74	胡風夜夜吹邊月。	Barbarský vítr noc co noc duje za svitu pohraničního měsíce.
	故鄉隔兮音塵絕，	Oddělená od domova, odříznutá od zpráv,
76	哭無聲兮氣將咽。	Můj pláč je tichý, můj dech se dusí.
	一生辛苦兮緣別離，	Mé celoživotní starosti jsou způsobeny odloučením,
78	十拍悲深兮淚成血。	Žal desáté písně je tak hluboký, že slzy mění v krev.

Píseň 11

	我非貪生而惡死，	Nejsem ta, kdo lpí na životě a děsí se smrti,
80	不能捐身兮心有以。	Nedokážu opustit tento život, mám pro to důvody.
	生仍冀得兮歸桑梓，	Když zůstanu naživu, je naděje, že se vrátím domů, tam za morušemi,
82	死當埋骨兮長已矣。	Když zemřu, mé kosti zůstanou pochovány navždy zde.
	日居月諸兮在戎壘，	Dny a měsíce plynou uvnitř nepřátelských valů,
84	胡人寵我兮有二子。	Barbar si mě oblíbil a já mu porodila dva syny.
	鞠之育之兮不羞恥，	Chovala jsem je, opatrovala jsem je, za to se nestydím,
86	閔之念之兮生長邊鄙。	Litovala jsem je, soucítila s nimi, když vyrůstali za hranicemi.
	十有一拍兮因茲起，	Jedenáctá píseň vznikla z tohoto,
88	哀響纏綿兮徹心髓。	Její smutný zvuk se proplétá a proniká až do srdce a morku.

Píseň 12

	東風應律兮暖氣多，	Východní vítr se drží ladění, teplý vzduch je hojný,
90	知是漢家天子兮布陽和。	Vím, že hanský císař tu roznáší svou hřejivou harmonii.
	羌胡蹈舞兮共謳歌，	Barbaři tancují a zpívají oslavné písně,
92	兩國交歡兮罷兵戈。	Obě země uzavřely mír a skončily s boji.
	忽遇漢使兮稱近詔，	Náhle se setkám s hanskými delegáty, přednášejí císařský rozkaz,
94	遺千金兮贖妾身。	Přinášejí tisíc kusů zlata, aby mne vykoupili.
	喜得生還兮逢聖君，	Raduji se, že se vrátím živá a setkám se s moudrým panovníkem,
96	嗟別稚子兮會無因。	Vzdychám, že opouštím své syny a již je nikdy nespatřím!
	十有二拍兮哀樂均，	Dvanáctá píseň je skrz naskrz truchlivou melodií,
98	去住兩情兮誰具陳。	Odejít nebo zůstat, kdo mi poradí mezi oběma situacemi?

Píseň 13

	不謂殘生兮卻得旋歸，	Nepředpokládala jsem, že přežiji, otočím se a vrátím se domů,
100	撫抱胡兒兮泣下霑衣。	Utěšuji a objímám své barbarské synky, slzy zmačí můj šat.
	漢使迎我兮四牡駢駢，	Hanští poslové mě získali, čtyři hřebci uhánějí,
102	號失聲兮誰得知？	Běduji dokud neztratím hlas, kdo mi rozuměl?
	與我生死兮逢此時，	Darovali mi život i smrt, v tomto momentě,
104	愁為子兮日無光輝，	Jelikož truchlím pro své syny, slunce ztrácí jas,
	焉得羽翼兮將汝歸。	Kde bych mohla získat křídla, abych se pro ně vrátila?
106	一步一遠兮足難移，	Každým krokem se vzdalujeme, chodidla krácejí stěží,
	魂消影絕兮恩愛遺。	Duše se mi rozplynula, když zmizely jejich obrysy, mí milovaní tam zůstali.
108	十有三拍兮弦急調悲，	Ve třinácté písni struny znějí úzkostlivě, melodie je smutná,
	肝腸攪刺兮人莫我知。	Vnitřnosti jsou probodány a vyvrženy, nikdo tomu nerozumí.

Píseň 14

110	身歸國兮兒莫之隨，	Vracím se do vlasti, ale děti mě nenásledují,
	心懸懸兮長如饑。	Mé znepokojivé myšlenky jsou jako dlouhé hladovění.
112	四時萬物兮有盛衰，	Během čtyř ročních dob se tisíce věcí probouzí a zase upadá,
	唯我愁苦兮不暫移。	Avšak můj smutek a trápení se ani na okamžik nezmění.
114	山高地闊兮見汝無期，	Hory jsou vysoké, země rozlehlá, již vás nikdy nespatřím,
	更深夜闌兮夢汝來斯。	Když nastane hluboká noc, sním o tom, že přijdete sem.
116	夢中執手兮一喜一悲，	Ve snu se držíme za ruku, šťastní i utrápení,
	覺後痛吾心兮無休歇時。	Když se probudím, srdce se mi sevře steskem a nikdy nenajde klidu.
118	十有四拍兮涕淚交垂，	Čtrnáctá píseň, pláče a slzy stékají,
	河水東流兮心是思。	Jako řeky tečou na východ, takové jsou vzpomínky v mém srdci.

Píseň 15

120	十五拍兮節調促，	Patnáctá píseň, její rytmus se zrychluje,
	氣填胸兮誰識曲？	Má hrud' se plní hněvem, ale kdo porozumí mé písni?
122	處穹廬兮偶殊俗。	Žila jsem v jurtě s mužem cizích zvyků.
	願得歸來兮天從欲，	Přála jsem si vrátit se domů a nebesa vyslyšela mé přání,
124	再還漢國兮歡心足。	Návrat do hanského státu potěšil mé srdce.
	心有懷兮愁轉深，	Mé srdce si stále pamatuje, mé truchlení je stále hlubší,
126	日月無私兮曾不照臨。	Slunce a měsíc jsou nestranní, tak proč nesvítlí?
	子母分離兮意難任，	Oddělit matku od synů, je těžké to unést,
128	同天隔越兮如商參，	Sice sdílíme stejné nebe, přesto daleko od sebe jako Jitřenka a Večernice,
	生死不相知兮何處尋！	Zda živí či mrtví nevíme, ani kde hledat!

Píseň 16

- 130 十六拍兮思茫茫， Šestnáctá píseň, touha nezná konce,
我與兒兮各一方。 Já a mé děti, jsme na opačných koncích.
- 132 日東月西兮徒相望， Slunce na východě, měsíc na západě, vzájemně k sobě směřují,
不得相隨兮空斷腸。 Je nemožné se setkat, marnost mi láme srdce.
- 134 對萱草兮憂不忘， I když si skloním k denivce, na svůj smutek nezapomenu,
彈鳴琴兮情何傷? Drnkám na citeru, proč city tolik zraňují?
- 136 今別子兮歸故鄉， Nyní, když jsem opustila syny a vrátila se domů,
舊怨平兮新怨長! Utišila jsem svůj starý žal a zrodil se nový!
- 138 泣血仰頭兮訴蒼蒼， Pláču krev, zvedám hlavu a stěžuji si modři nebes:
胡為生兮獨罹此殃! Proč já sama jsem se narodila, abych snášela takové neštěstí!

Píseň 17

- 140 十七拍兮心鼻酸， Sedmnáctá píseň, pronikavě píchá u srdce,
關山阻修兮行路難。 Hory a průsmyky jsou nebezpečné a dlouhé, cesty je těžké zdolat.
- 142 去時懷土兮心無緒， Když mě unesli, toužila jsem po domově, ale mysl jsem měla čistou,
來時別兒兮思漫漫。 Nyní se vracím bez dětí, toužím po nich tak dlouho.
- 144 塞上黃蒿兮枝枯葉乾， Na hranicích jsou žluté pelyňky se suchými stonky a povadlými listy,
沙場白骨兮刀痕箭瘢。 Bitevní pole jsou plná bílých kostí zjizvených meči se šrámy od šípů.
- 146 風霜凜凜兮春夏寒， Vítr i jinovatka jsou mraziví, tak mraziví na jaře i v létě,
人馬饑餓兮筋力單。 Lidé i koně sténají hladem, již nemají sil.
- 148 豈知重得兮入長安， Jak jsem mohla vědět, že znovu vstoupím do Chang'anu?
歎息欲絕兮淚闌干。 Vzdychám a přeji si, aby už byl konec, slzy mi tečou po lících.

Píseň 18

- 150 胡笳本自出胡中， Barbarská píšťala pochází od barbarů,
緣琴翻出音律同。 I když jsou tyto písně složeny pro citeru qin, melodie je stejná.
- 152 十八拍兮曲雖終， Osmnáctá píseň, skladba je sice u konce,
響有餘兮思無窮。 Zvuk prodlévá, ale její význam nikdy neskončí.
- 154 是知絲竹微妙兮均造化之功， Víme tedy, že strunné nástroje jsou křehké a vyrovnají se Stvoření,
哀樂各隨人心兮有變則通。 V každé bolesti i radosti následují lidské srdce, přizpůsobí se náladě.
- 156 胡與漢兮異域殊風， Barbari a Hanové, různé země a odlišné zvyky,
天與地隔兮子西母東。 Nebesa a Země jsou odděleny, děti na západě, matka na východě.
- 158 苦我怨氣兮浩於長空， Plný žalu je můj utrápený duch, naplňuje celé rozlehlé nebe,
六合雖廣兮受之應不容! Celý širý kosmos, ačkoliv nesmírný, není dost velký, aby jej pojmul!

4. Vztah poezie a malířství v čínském umění

V této části své práce jsem se pokusila porovnat báseň připisovanou Cai Yan s obrazy, které její příběh vizuálně zpracovávají. Text a jeho výtvarné zpracování jsou propojeny v jeden celek, ať už se jedná o *obrazy obsahující básně* či naopak *básně, jež zahrnují obrazy*.¹¹²

Z renesanční Evropy je nám znám případ sochaře a básníka Pomponia Gauricia (1481-1530), jenž se snažil najít styčné body mezi výtvarným uměním a literaturou, a to poukazem na slovo *graphein*, které nese význam jak pro *psaní*, tak pro *malování* či *kresbu*.¹¹³ Hlavní spojnicí literatury a malby v čínské kultuře je kaligrafie. V evropském světě se psaný text a malovaný obraz rozliší již na základě nástrojů, díky kterým tato formálně velmi rozdílná díla vznikla. Pro psaní textu se v západním světě používají psací nástroje a pro malbu štětec. Avšak v Číně se pro psaní i pro malování využije naprosto stejného náčiní i materiálu – štětce a tuše. Vzdělanci a literáti tak často přecházeli mezi oběma kategoriemi, jelikož pro kaligrafii i malbu platí podobná pravidla. Tahy, se kterými se každý vzdělaný člověk musel seznámit ve chvíli, kdy se učil psát, se uplatnily také v malbě. Každý umělec musel vždy nejprve dobře zvládnout kaligrafii a teprve poté si mohl osvojit malířské techniky.¹¹⁴ Štětcové tahy se používaly specifickým způsobem pro znázornění nejrůznějších prvků, z nichž se obraz skládá. Vedle této technické roviny však byla vždy ve hře i rovina ideová, kdy se formální provedení malby a kaligrafie právě na základě propojení skrze štětcové tahy považovalo za výraz osobnosti a morálních kvalit svého tvůrce.¹¹⁵

Významnou osobou, která napomohla výraznějšímu propojení malby s poezií, byl císař Huizong 徽宗 (1082-1135), který mimo jiné vlastnil sbírku více jak 6000 maleb a na počátku 12. století zavedl zkoušku z malířství jako povinnou součást oficiálních

112 Yao-t'ing WANG: *Čínské malířství. Průvodce filosofií, technikou a historií*. Knižní klub, Praha 2008, 86.

113 Pomponius Gauricus: *De Sculptura* (1504). In: Hans H. FRANKEL: *Poetry and Painting: Chinese and Western Views of Their Convertibility*. In: *Comparative Literature* Vol. 9, No. 4, Autumn 1957, 290.

114 WANG 2008 (pozn. 112) 94.

115 Podrobný přehled štětcových tahů. In: Kuo-huang HSÜ: *Deset zastavení s čínským obrazem*. DharmaGaia, Praha 2007, 14-21.

státních zkoušek.¹¹⁶ Uchazeč dostal téma v podobě dvou až tří řádků z konkrétní básně a na jejich motiv musel vytvořit ilustrační malbu.¹¹⁷

Právě Huizongova vláda je obdobím, kdy dochází k mnohem užšímu a organičtějším propojení malby s kaligrafií a poezií. Sám Huizong byl vynikajícím malířem, jak dokazuje jeho svitek patřící do žánru *květina a ptáci* s motivy slivoně a dvou ptáků *Vosková slivoně a horští ptáci* (*Lamei shan qin* 臘梅山禽) [4] z Národního palácového muzea v Taipei.¹¹⁸ Zřejmě se jedná o dodnes první dochovaný obraz, na němž je autorská malba spojená s básní zapsanou týž autorem v autorské kaligrafii. K propojení básně a obrazu, který ilustruje, však docházelo v literátských kruzích již před Huizongovým nástupem na trůn. Su Shi, Huang Tingjian 黃庭堅 (1045-1105), Wang Shen 王詵 (1036-1093), Mi Fu 米芾 (1051-1107) a další i neliterátské, tj. profesionální malíři jako např. Guo Xi 郭熙 (1001-1090) měli toto propojení prokazatelně velmi zažité.¹¹⁹ Například Su Shi prý prohlásil o Wang Weiových 王維 (699-759) básních, že „v sobě obsahují obrazy a jeho obrazy v sobě naopak zahrnují básně.“¹²⁰ Guo Xi chápal některé verše ze starých básní chápány především jako vhodná témata obrazů.¹²¹

Zároveň se právě v 11. století objevila opačná pojetí, a to požadavek úplné a vzájemné substituce jednoho umění druhým. Malíř Mi Fu hovoří o *tiché básni*, čímž má na mysli metaforické označení pro malbu, která je dle něj schopna promlouvat tak naléhavě jako poezie.¹²² Mi Fu byl stejně jako jeho současník Su Shi, který jako první vyjádřil své pochybnosti o pravosti básní připisovaných Cai Yan, významným kritikem, ale především malířem a kaligrafem. Oba se snažili ospravedlnit malbu jako legitimní způsob jak vyjádřit myšlenky a pocity, pro něž byla do té doby za vhodnější médium považována poezie.¹²³

116 EBREY 1996 (pozn. 67) 152. O osudu Huizonga bude více řečeno v následující kapitole.

117 FRANKEL 1957 (pozn. 113) 294.

118 WANG 2008 (pozn. 112) 150.

119 Za upřesnění této formulace děkuji Michaele Pejčochové.

120 Susan BUSH; Hsiao-yen SHIH: *Early Chinese Texts on Painting*. Harvard University Press, 1985, 203.

121 Ibidem.

122 FRANKEL 1957 (pozn. 113) 306.

123 MURRAY 2007 (pozn. 21) 1.

Obrazy jsou tu proto, aby doplňovaly text a vice versa. Jihosungský historik Zheng Qiao 郑樵 (1104-1162) přirovnával obraz a text ke tkalcovskému stavu, kde *obraz* (*tu* 图) je osnovou, a *text* (*shu* 书) je útkem, společně pak vytvářejí *jazyk* (*wen* 文).¹²⁴ Podle Zheng Qiaoa hraje *tu* zásadní roli v otázce vstřebávání vědomostí a vzdělání. Proto byly v Číně ve velké oblibě obrazové příručky *tupu* 图谱, kde bylo grafické znázornění doplňkem k textové pasáži. Zheng Qiao tak sice považoval text a obraz za dvě oddělené kategorie, avšak explicitně hovoří o smysluplnosti jejich vzájemného propojení, které navíc v momentě prolnutí vytvářejí konzistentní strukturu schopnou posloužit jako velmi čitelný nositel informace.

Pokud jde o konkrétní propojení poezie a malířství, nabízí nám ztvárnění příběhu Cai Yan v obou médiích jedinečnou možnost, jak v grafickém zobrazení básně detekovat způsob zpracování výchozího textu. Obraz oslovuje více lidských smyslů než pouze text. Je tedy zřejmé, že obraz je schopen zachytit něco víc než slova. Tvořili obraz a báseň jeden celek, divák lépe pronikne k podstatě díla a znásobí tak svůj zážitek, jenž pramení z harmonického propojení těchto disciplín.¹²⁵

Songský dvůr si obrazů jako plnohodnotných nositelů informace, pocitů, historie či moci vážil. Právě během vlády této dynastie se nejvíce rozvinulo narativní malířství, které ovšem mohlo čerpat z předchozí tvorby. Čínské výtvarné umění již ve 2. stol. př. n. l. hojně zobrazovalo slavné historické postavy či božstva, které odkazovaly na moralizující texty.¹²⁶ Od malíře Gu Kaizhiho 顾恺之 (345-406) až po dynastii Tang tak byla ceněna především figurální malba, která se za Songů propojila s žánrem krajinomalby.¹²⁷ Figuralistika, která byla malována bez pozadí, je během dynastie Song zasazena do krajinné kompozice. Stojíme tak u počátků způsobu zobrazení, které se dnes označuje jako narativní malba. Přestože se na první pohled může zdát, že figurální a narativní malba jsou zaměnitelné, v současné době je tendence od sebe tyto dva žánry odlišovat.

124 Originál textu. In: Zheng Qiao: *Tupu lüe* 图谱略. *Tongzhi* 通志. 71/837 a. In: Francesca BRAY: *The Power of Tu*. In: *Graphics and text in the production of technical knowledge in China: the warp and the weft*. Brill, Leiden 2007, 1.

125 WANG 2008 (pozn. 112) 88.

126 MURRAY 2007 (pozn. 21) 1.

127 WANG 2008 (pozn. 112) 129.

5. Definice narativní malby v Číně

Narativní malba je úzce spojená s textem, její definice však není jednoduchá.¹²⁸ Je nutné si uvědomit, že tento termín nemůže být použit pro každý obraz, který pouze vychází z textu, u něhož navíc není rozlišeno, zda se jedná o lyrickou báseň či zápis z kroniky. Narativní malba, která se věnuje sousledným událostem, musí splňovat určité podmínky.¹²⁹

K nejstarším příkladům narativního vyobrazení v Číně patří bronzová rituální nádoba *hu* 盃 zdobená reliéfní loveckou scénou pocházející z období Válčících států [6,7], dnes uložená v Palácovém muzeu v Pekingu.¹³⁰ Další ukázkou je laková schránka s malovaným výjevem úřednického procesí na vozech [8] z roku 316 př. n. l. nalezená v hrobce v *Baoshanu* 包山 v provincii Hubei.¹³¹ U těchto narativních děl, ve kterých jsou jednotlivé scény odehrávající se v různých časech znázorněny kontinuálně za sebou, je velmi těžké na první pohled rozpoznat, že dílo neznázorňuje pouze jednu velmi dlouhou válčenou, loveckou či oslavnou výpravu. Narativní díla tohoto typu automaticky počítají se zasvěceným divákem, který je obeznámen s textem, ze kterého dílo vychází.¹³² Obraz či výjev zde reprezentuje události, ať už skutečné či imaginární. Zároveň pracuje s ikonografií typickou pro daný děj, aby byl divák schopen rozluštit indicie, jež pomáhají k identifikaci příběhu díla.

Stejným způsobem byly používány buddhistické narativní malby, které sloužily jako ilustrace k sútrám. Ty se používaly na dvorech klášterů či na buddhistických poutních místech podobně, jako tomu bylo při vysvětlování pašijových cyklů v Evropě. Narativní malby ožívaly během vypravěčova výkladu a

128 Přikálním se k nepřekládání pojmu *narrativ*, když cituji ze sekundární literatury v cizích jazycích. V celém textu jej ponechávám v počestlé podobě *narativ*, protože český ekvivalent *vyprávění* příliš asocijuje souvislost s beletrií. Pojmy jako *narativní malba*, *ilustrace k básni*, *obraz s námětem příběhu* chápu jako identické, tudíž je v průběhu této práce používám zaměnitelně.

129 Pro lepší pochopení a představu o podobě narativní malby zmiňme alespoň jedno evropské výtvarné dílo, jež můžeme považovat za dílo narativní. Je jím například tapiserie z Bayeux, která vypráví o vylodění Viléma Dobyvatele v Británii v letech 1064-1066. V narativních dílech, ať už v malbách či reliéfech, se jedná o typ vyobrazení, kde se v po sobě následujících scénách vypráví příběh, který je původně písemně zaznamenan, případně vyprávěn orálně. Takový typ výtvarného zobrazení je typický ve středověku i renesanci.

130 Wen C. FONG: *Beyond Representation. Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*. Metropolitan Museum of Art, New York 1992, 13.

131 *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale University Press, 1997, 20.

132 LAURENT (pozn. 22) 4.

zároveň sloužily jako názorné didaktické pomůcky pro poučení poutníků a posluchačů, kteří si nedokázali přečíst příslušné sůtry, jež se vázaly k vyprávění.¹³³

Právě buddhistické narativní malby, které původně přišly ze Střední Asie, zažily velký rozkvět během období *Nanbei chao* 南北朝 (Severní a jižní dynastie, 420-589). Nejslavnější ukázkou jsou nástěnné malby ze skalních chrámů v *Dunhuangu* [9], kde jsou nejčastěji zobrazeny výjevy ze života Buddha, *džátaky* či *avadanasy*.¹³⁴ V některých případech jsou buddhistické malby namalovány na stěnách v pruzích nad sebou [9], a jsou tak předzvěstí pozdějšího formátu podélného svitku vhodného pro narativní malby.¹³⁵ Následující generace čínských malířů se inspirovaly těmito buddhistickými narativními malbami, nejčastěji pak jejich podélným rozvržením, kde se děj a čas v obrazech vyvíjí chronologicky za sebou paralelně s textem.¹³⁶

I přesto to, že narativní zobrazení, byť schematické, existovalo v Číně již od 5. stol. př. n. l. a rozvíjelo se díky buddhistickému výtvarnému umění, v čínské teorii umění nikdy nevznikl samostatný žánr či kategorie, která by tento postup definovala jako narativní malbu. V čínském malířství existují tři hlavní žánry malířství, kterými jsou žánr *figurativní malby*, *krajinomalby* a žánr *květin a ptáků*.¹³⁷ Narativní malbu bychom mezi těmito ustálenými kategoriemi ještě donedávna nenalezli, protože tento výtvarný projev, který se často vyznačuje značným množstvím vyobrazených postav, byl řazen k žánru figurativní malby.¹³⁸ Teprve ve 20. století začíná teorie čínského výtvarného umění pod vlivem evropské taxonomie s kategorií narativní malby pracovat a v moderní čínštině ji označuje jako *gushi hua* 故事画 či *xushi hua* 叙事画. Tyto pojmy byly vytvořeny nově na základě analogie s pojmy pro narativní poezii (*gushi shi* 故事诗 a *xushi shi* 叙事诗).¹³⁹

133 FONG 1992 (pozn. 130) 73.

134 *Džátaky* jsou příběhy z minulých životů buddhy Šakjámuniho v předešlých inkarnacích. *Avadanasy* jsou moralizující příběhy z minulých životů světců.

135 FONG 1992 (pozn. 121) 73.

136 CHEN Pao-Chen: *Time and Space in Chinese Narrative Paintings of Han and the Six Dynasties*. In: HUANG Chun-Chieh, Erik ZÜRCHER (ed.): *Time and Space in Chinese Culture*. Brill, Leiden 1995, 265.

137 *Three Thousand Years of Chinese Painting* 1997 (pozn. 131) 2.

138 Výjimku může představovat snad jen Mi Fu 米芾 (1051-1107), který ve svém textu *Dějiny malířství* (*Huashi* 画史) používá termín *jishi hua* 记事画, který lze přeložit jako *obrazy zaznamenávající události*, tedy jakousi paralelu k našemu chápání žánru *narativní malby*.

139 MURRAY 1998 (pozn. 20) 602.

Existující sekundární literatura, která se tomuto tématu věnuje, ukazuje, že je složité podat přesnou definici narativní malby a rozhodnout, jaká díla do této kategorie spadají a kde je hranice mezi ní a figurativní malbou. Navíc tento pojem v současnosti prochází mnohými revizemi a zpřesňováním. Rozbor narativní malby v této práci vychází především ze studie Julie K. Murray, která se touto problematikou začala zabývat v osmdesátých letech minulého století. Ve svých pracích postupně vytváří nové pojmosloví, které umožňuje exaktně určit a systematicky dále členit čínské narativní malby, jež se nám zachovaly. Stejně téma si vybral i francouzský badatel Cédric Laurent, který se však soustředí na čínské umění dynastie Ming. U Laurenta je zřetelná snaha o důkladné porovnání narativní malby s konkrétními zdrojovými texty z nichž výtvarné dílo čerpá, například Su Shiho *Popisné básně o Rudém útesu* (*Chibi fu* 赤壁賦) či Cao Zhiho *Popisné básně o bohyni řeky Luo* (*Luo shen fu* 洛神賦) s několika svitky mingských malířů inspirovanými těmito básněmi.¹⁴⁰

Pokud má být malba označena za dílo narativní, musí podle Julie K. Murray splňovat jisté parametry, které specifikuje pouze pro čínské umění, avšak některé podmínky týkající se narativnosti výtvarného díla mohou být kladeny i na evropská díla. Většina badatelů včetně Murray se shoduje, že základním znakem narativnosti, ať už ve filmu, v literatuře nebo výtvarném umění, je děj, který se vyvíjí a tím vytváří změnu. Plynutí času je důležitou součástí narativní malby, která vytváří nové situace, jež mají vliv na diváka výtvarného díla.¹⁴¹ Stejně důležitou podmínkou, jakou je plynutí času, je i společný prostor, ve kterém se děj odehrává. Narativní obraz by tedy měl zároveň odkazovat k příběhu, jež nemusí být nutně psaným textem, ale může být předáván i orálně. Nezáleží ani na tom, zda je vypravěč, autor textu či postava v příběhu reálnou osobou, kterou můžeme identifikovat.¹⁴²

Dalším důležitým faktorem, který definuje narativní malbu, je společenská funkce díla. Mnoho narativních maleb bylo v průběhu věků využito k nejrůznějším záměrům, ať už za účelem propagandy, poučení, uctívání, informace či pobavení.¹⁴³

140 LAURENT 2004 (pozn. 22) 78.

141 MURRAY 1998 (pozn. 20) 605.

142 Ibidem 608.

143 Ibidem.

Důležitým kritériem je i výtvarné zpracování obrazu, které souvisí s historickými vlivy, jež utvářely klasičtější čínskou malbu. Jako u jiných výtvarných děl se i zde posuzuje formát, kompozice a umělecký záměr. Z těchto tří faktorů je však zdaleka nejdůležitější organizace prostoru obrazu, tedy kompozice. Právě u narativní malby prostor na obraze automaticky vyjadřuje i plynutí času. Umístění děje do prostoru malby rozhoduje o časovém zařazení konkrétní scény do děje příběhu. Murray blíže definuje čtyři nejčastější typy kompozice narativních maleb.¹⁴⁴ V případě obrazů s námětem příběhu Cai Yan, ve kterém se z části jedná o strukturu dynamické cesty, je nejčastěji využívána postupně se rozvíjející kompozice, které řadí po sobě následující děje lineárně za sebe, avšak jeden od druhého jsou ohraničeny pomyslným rámečkem. Čtení prostoru u narativu je tak nejpřirozenější podle horizontální osy.¹⁴⁵

Ideálním malířským formátem pro takové ztvárnění jsou čínské svitky, které mohou být dlouhé i několik desítek metrů a nic tak nenarušuje plynulost děje. Podélný svitek *juan* 卷 se rozvíjí zprava doleva a je tudíž nutné prohlížet si jej v tomto směru,¹⁴⁶ jakoby divák putoval zobrazenou krajinou. Pro toto „cestování v leže“ existuje čínský termín *woyou* 卧游, váže se však spíše k vychutnávání svitků s žánrem krajinomalby.¹⁴⁷ Je nutné podotknout, že čínské obrazy nebyly určeny k permanentnímu vystavování. Sběratelé svitky ukládali do knihoven a prohlíželi či vystavovali je jen při speciálních příležitostech, jako byly svátky, setkání s přáteli nebo vlastní chvíle studia a kontempace. Horizontální svitek je primárně odvozen od knihy, která je zase prapůvodně odvozena od svazků bambusových úšlěpků (*zhujian* 竹简). Tato paralela mezi knihou a obrazem mimo jiné také způsobuje, že svitek s malbou je ve výsledku čten stejně jako kniha. Podélný svitek se tak stal ideálním formátem pro obrazový narativ, který umožňuje, aby byl postupně odvíjen a současně tak i čten.¹⁴⁸ Důvodem, proč se tato kompozice nejlépe ujala pro čínské narativní obrazy, je její jednoduché a logické čtení, které je snadno srozumitelné

144 V anglickém originále se jedná o tyto typy: monoscenic, synoptic, sequential a planar. In: MURRAY 1998 (pozn. 20) 610. Některé pojmy pro druhy kompozice nemají v českém jazyce ekvivalent

145 Marie-Laure RYANOVÁ: *Narativní prostor*. In: *Aluze*, 3/2010, 38.

146 HSŮ 2007 (pozn. 115) 26.

147 LAURENT 2004 (pozn. 22) 15.

148 *Ibidem* 14.

samostatně bez dalšího výkladu. U složitějších vyobrazení postavených na jiných kompozičních principech, jež nalezneme u starších buddhistických nástěnných maleb, byla nutná znalost výchozího textu, aby se divák zorientoval. Postupná kompozice je naopak plynulá a umožňuje divákovi obrazu, aby cestoval od výjevu k výjevu a nechal se unášet příběhem. Plynulost čtení bývá často přerušena pouze oddělením jednotlivých sekvencí maleb textem, na jehož základě obraz vznikl. Ten také před každou scénou čtenáři napoví děj příběhu v dalším výjevu.

Přerušování jednotlivých scén obrazu textem, který předepisuje děj následujícího vyobrazení, jako je tomu i u svitku *Hujia shiba pai* ze sbírek Metropolitního muzea, má velmi staré kořeny a nalezneme jej již na obrazech Gu Kaizhiho. Právě zapojení textu do obrazu odděluje časové úseky do rámečků, jež napomáhají čtení příběhu po „kapitolách“ a usnadňují tak divákovi rekonstrukci časové posloupnosti.¹⁴⁹ V jiných případech, když na obraze chybí literární doprovod, je možné scény příběhu členit pomocí poněkud kulisového použití přírodních útvarů, stromů, architektury či kusů nábytku, pokud se jedná o interiérové scény.¹⁵⁰

149 RYANOVÁ 2010 (pozn. 145) 39.

150 MURRAY 1998 (pozn. 20) 609.

6. Songské narativní malby a námět Cai Yan

6.1 Znovuobjevení Cai Yan a role narativní malby za dynastie Song

Existence příběhu Cai Yan dalších tisíc let i po její smrti není náhodná. Stejně jako musela Čína za vlády hanské dynastie čelit nájezdu Xiongnu, s podobnou zkušeností byla konfrontována i songská Čína, která odolávala nájezdu Džurčenů, Kitanů a Mongolů.¹⁵¹ Roku 1126 se již výše zmiňovaný císař Huizong neubráníl nátlaku Džurčenů a abdikoval. Následující rok byl poslán se svým synem Qinzongem 欽宗 (1100-1161), který po něm nastoupil na trůn, do oblastí severovýchodně od čínského území obývaného Džurčeny, kde po osmi letech věznění zahynul. Vzkřísit dynastii se podařilo až Huizongovu druhému synovi Gaozongovi 高宗 (1107-1187), který v jihočínském Hangzhou v roce 1127 rehabilitoval songskou vládu a nastoupil na trůn jako první panovník dynastie Jižní Song. Teprve v roce 1141 uzavřel mírovou dohodu s džurčenskou dynastií *Jin* 晋, čímž se mu podařilo zajistit bezpečný návrat své matky císařovny vdovy Wei (*Wei Taihou* 卫太后) a ostatků otce Huizonga.¹⁵²

Gaozong se snažil o obnovu zašlé slávy dynastie Song různými projekty, mezi které spadala i objednávka série narativních maleb. Tyto malby tematicky čerpaly z čínské historie, avšak měly symbolický a ideologický význam i za stávající politické situace. Na jednom z narativních svitků byl například ztvárněn příběh vévody Wena z Jin (*Jin Wen gong* 晋文公, 697-628 př. n. l.) [10],¹⁵³ který se po vítězství v bitvě u Chengpu (632) stal hegemonelem oblasti. Vévoda Wen byl v roce 656 př. n. l. vyhnán vlastní rodinou do exilu. Nejprve strávil 12 let v nehostinné krajině západního Shanxi a následně dalších osm let v oblasti Shandongu, než se mu podařilo vrátit se domů a převzít vládu. Příběh vévody Wena je klasickou ukázkou dynastické obnovy, která byla hlavním tématem také pro Gaozonga.¹⁵⁴ Výtvarné umění a společenská moc byly vždy těsně spojené, což si císař Gaozong jakožto syn významného songského císaře Huizonga proslaveného i díky jeho malířským kvalitám a založení

151 John King FAIRBANK: *Dějiny Číny*. Lidové noviny, Praha 1998, 132.

152 FONG 1992 (pozn. 130) 195.

153 Tento svitek z roku 1140 označovaný jako *Jin Wengong fuguo tu* 晋文公复国图 (*Vévoda Wen z Jin obnovuje svůj stát*), se nachází ve sbírkách Metropolitního muzea a jeho autorství je připisováno malíři Li Tangovi 李唐 (1049-1130).

154 FONG 1992 (pozn. 130) 196.

malířské akademie *Hanlin* (*Hanlin huayuan* 翰林画院) jistě uvědomoval.¹⁵⁵ Z pohledu dynastie však výtvarné umění hrálo v této dvojici podřízenou úlohu, stalo se jako mnohokrát potom instrumentem sloužícím k upevnění moci.

Druhým slavným narativním svitkem, který si nový císař dynastie Jižní Song objednal taktéž ve 40. letech 12. století, je *Hujia shiba pai* [Příloha IV] s námětem příběhu Cai Yan sepsaného ve stejnojmenné básni.¹⁵⁶ Rovněž objednávka tohoto svitku reflektuje události doby. I motiv *Hujia shiba pai* znázorňuje určitou historickou událost, symbolicky reprezentující současnou situaci.¹⁵⁷ Objednavatel Gaozong se ocitl v pozici osvoboditele, poněvadž se mu podařilo vyjednat propuštění své matky císařovny vdovy ze zajetí.¹⁵⁸ Je proto logické, že na oslavu této události zvolil námět, který vychází z příběhu o stovky let staršího, avšak podobného. Sám Gaozong se mohl vžít do role Cao Caoa, který vykoupil Cai Yan ze zajetí a zároveň byl oslavovaným vládcem, jenž přišel k moci v době, kdy byla země zmítaná nepokoji. Cai Yan a její báseň v tomto případě posloužily jako příkladný model, který zdůrazňuje morální hodnoty, schopný zdůraznit velikost současného vládce. Těžký životní příběh básničky se stává analogickým vzorem, na jehož pozadí vyniká Gaozong jako etnostný vládce bojujícího proti nehanskému etniku, za uchování tradičních hodnot.¹⁵⁹

Aktualizace starších příběhů prostřednictvím narativní malby není neobvyklá. Malíři či objednavatelé si často vybírali témata z literatury, historických zápisů či kronik, která měla diváky poučit o skutečných hodnotách a ovlivnit jejich morálku. Narativní malba tak v průběhu své existence nabyla silných společenských a politických rozměrů.¹⁶⁰ Médium obrazu se ukázalo být velmi vhodným k proklamaci hodnot definovaných jedincem či dynastií skrze metafory skryté v příbězích. Podle Cédrica Laurenta měli vzdělaní diváci narativní malby v oblibě, jelikož jim umožňovaly procvičit si své znalosti a rozluštit, na které konkrétní

155 FONG 1992 (pozn. 130) 178.

156 Popisu svitku a jeho porovnání s básní se věnuje podkapitola 7.1.

157 FONG 1992 (pozn. 130) 13.

158 ROREX; FONG 1974 (pozn. 16) 11.

159 MURRAY 2007 (pozn. 21) 4.

160 Ibidem 1.

literární dílo tyto metafory či náměty odkazují.¹⁶¹ Narativní malby určené vzdělanému publiku nebylo nutné prokreslovat podle textové předlohy do největšího detailu. V případě známé básně stačilo atmosféru vystihnout skrze poetické aluze, aby se divák sám dovtípil, o jaké dílo se jedná.¹⁶²

Příběh Cai Yan ale neoslovoval pouze nejvyšší či vzdělané vrstvy. S osudem básničky Východních Hanů se dokázalo ztotožnit mnoho rodin, jež byly nuceny během bojů ve 12. století opustit své domovy a rodný kraj.¹⁶³ Námět únosu Cai Yan se tak v období vlády dynastie Jižní Song stal ikonickým a srovnatelným nejen s tragédií, jež prožila songská císařská rodina. Má i další rozměr: zachycuje tehdejší všeobecné obavy z napadení hanské Číny a nadvlády cizích etnik.

161 LAURENT 2004 (pozn. 22) 20.

162 MURRAY 2007 (pozn. 21) 3.

163 FONG 1992 (pozn. 130) 209.

6.2 Námět nomádů v obrazech

Při hledání vysvětlení, proč se příběh Cai Yan stal oblíbeným námětem právě za vlády dynastie Song, nelze opomenout vlnu zájmu o obrazy, jež detailně zachycují nehanskou společnost. Za Songů začaly vznikat malby jež si kladly za cíl ztvárnit s encyklopedickou přesností společnost té doby včetně detailního zobrazení kostýmů a typických atributů daného etnika.¹⁶⁴ Tyto obrazy, jež sloužily nejen jako studijní materiál věnující se nehanským etnikům, mohly ovlivnit i podobu songského zobrazení básně *Hujia shiba pai* a příběhu Cai Yan, ve kterém hraje kočovný kmen velkou roli.¹⁶⁵

Barbarské národy se pro Hany staly oblíbeným předmětem zkoumání. Jejich životní styl, jako nová kategorie pro malířství, se ustálil již v roce 1120, kdy bylo toto téma poprvé oficiálně zařazeno do sběratelského katalogu *Xuanhe huapu* 宣和画谱 (*Katalog obrazů éry Xuanhe*) výše zmiňovaného císaře Huizonga.¹⁶⁶ Právě během dynastie Song, kdy opět začalo hrozit nebezpečí vpádu nehanských kmenů, se silně prohloubila touha po lepším poznání cizích etnik, která dle čínského pohledu neměla kulturu *wen* 文 a nedodržovala rituály *li* 礼.¹⁶⁷ V úvodním slovu z *Xuanhe huapu* ke kategorii *Fanzu men* 蕃族门, tedy malbám, které se zabývají tématem barbarů, se říká:

„...existuje tradice obrazů kmenů Fan, ale malíři se většinou
soustředí spíše na znázornění jejich luků a šípů,
dýk za pasem a jejich zápalu pro jízdu na koni a lov.
To, co si malíři pro tuto kategorii vybírají, je omezeno.
Malby z kategorie Fanzu men ukazují jednoduchost
lidí Man a Yi, čímž velebí civilizovanost čínské kultury.“¹⁶⁸

164 Detailním popisem způsobu života nomádských národů se zabýval i Sima Qian, jak již bylo zmíněno v podkapitole věnující se autenticitě básní.

165 FONG 1992 (pozn. 130) 13.

166 *Three Thousand Years of Chinese Painting* 1997 (pozn. 131) 112.

167 Martin SLOBODNÍK: *Čína a "barbari" - stereotypy v zobrazování "iného"*. In: Viktor KRUPA (ed.): *Orient a Okcident v kontaktech a konfrontacích*. Veda, Bratislava 1999, 90.

168 *Xuanhe huapu* 宣和画谱 Vol. 8, 6-11. Čínský originální text In: Yue HU: *The political import of the "Buddha" and the "Foreign Kings" in Barbarian Royalty Worshipping Buddha*. University of Hong Kong, 2009, essay.

Námět nehanských etnik si pro své obrazy ne zvolilo mnoho malířů. V *Xuanhe huapu* je takových autorů uvedeno pouze pět a všichni byli činní mezi 10. a 11. stoletím.¹⁶⁹ Mezi zmíněné autory a jejich díla patří Hu Gu 胡环 (?-?) a jeho slavný obraz *Chu lie tu* 出猎图 (*Lovci s orly*) [11] či chánův odpočinek na cestě *Zhuoxie tu* 卓歇图. Dalším umělcem je Li Zanhua 李赞华 (899-936), který namaloval obraz *She qi tu* 射骑图 (*Lukostřelec s koněm*) [12] či malíř Zhao Guangfu 赵光辅 (10.-11.stol.) s obrazem barbarů uctívajících Buddhu *Man wang lifo tu* 蛮王礼佛图 (*Barbarský král uctívající Buddhu*) [13], ve kterém byl kladen důraz na rozdíl mezi Hany a barbary *man* 蛮, kteří se od ostatních uctívačů na obraze zásadně liší svým vzhledem – kudrnatými vlasy a špičatým nosem s výrazným kořenem i stylem oblékání. Zřejmě nejslavnějším umělcem, který se věnoval tématu zobrazování nehanských etnik, byl Li Gonglin 李公麟 (1041-1106), známý též pod svým zdvořilostním jménem Boshi 伯時. Jeho doménou byly malby koní, přičemž nejčastěji zmiňovaným obrazem tohoto typu je svitek s pěti koňmi *Ren ma tu* 人马图 v anglické literatuře známý jako *Five horses (Pět koňů)* [14], kde jsou statní hřebci vyobrazeni s čeledíny, pocházejícími z nejrůznějších kmenů.¹⁷⁰ Druhým Li Gonglinovým obrazem s námětem nehanského etnika je *Mian zhou tu* 免胄图 v anglické literatuře označovaný jako *Guo Ziyi Receiving the Homage from Barbarian Generals*. Jedná se o historickou scénu, kdy tangský generál Guo Ziyi 郭子仪 (697-781) navštěvuje tábor barbarů.¹⁷¹

Převažující část zmíněných obrazů sloužila nejen jako prostředek k poznání nehanských etnik, ale zároveň jako proklamace stvrzující nadřazenost hanské čínské kultury nad jinými kmeny. Velmi zásadní rozdíly mezi hanskou kulturou a nesinizovanými etniky byly po dobu vlády dynastie Song znázorňovány neinvazivně, naopak velmi mírumilovně, prostřednictvím maleb, kde byli barbaři zobrazováni tak, aby naplňovali klasické stereotypní představy. Je velmi pravděpodobné, že stejný záměr, tedy poukázat na kulturní rozdíly mezi Hany a jinými etniky, je jedním z možných vysvětlení znovuobjevení příběhu Cai Yan, který se za Songů těšil velké oblibě jak v literární formě, tak i v podobě obrazů.

169 *Three Thousand Years of Chinese Painting* 1997 (pozn. 131) 112.

170 *Ibidem* 113.

171 HU 2009 (pozn. 168) 20.

7. Svitek inspirovaný básní *Hujia shiba pai*

Do dnešní doby se zachovalo pět významných verzí ilustrací k básni *Hujia shiba pai*.¹⁷² Nejúplněji nám výtvarnou výpověď o dramatickém osudu Cai Yan nabízí svitek uložený v New Yorku. Jedná se sice o kopii songského originálu, ale díky své popisnosti a skvěle zachovalému stavu nabízí nejvhodnější možnost porovnat báseň *Hujia shiba pai* s jejím narativním zobrazením.

Svitek *Hujia shiba pai* od anonymního mingského malíře ze 14. až 15. století se dnes nachází ve sbírkách Metropolitního muzea, kam byl darován v roce 1973.¹⁷³ Tento podélný svitek měří 1196,3 cm na šířku a 28,6 cm na výšku. Obraz je výrazně barevný, malovaný tuší na hedvábí s částečným zlacením. Jedná se o mingskou kopii obrazu, který byl částečně zničen. Původní songský originál *Únos Wenji do Mongolska a její návrat do Číny* v anglické literatuře označovaný jako *Wen-chi's Captivity in Mongolia and Her Return to China* ze 12. století je uložen v Museum of Fine Arts v Bostonu [2]. Jak bylo zmíněno v úvodu, z celého cyklu s ilustracemi k básni o osmnácti písních se však zachovaly pouze fragmenty tohoto svitku a to třetí, pátá, třináctá a osmnáctá píseň.¹⁷⁴ Tyto čtyři písně jsou kvůli svému poničení podlepeny jako listy z alba bez původních kaligrafií připisovaných přímo patronovi a objednavateli narativních maleb, císaři Gaozongovi.¹⁷⁵ Bostonské listy jsou zřejmě první malbou, dokonce objednanou právě Gaozongem, s námětem básně *Hujia shiba pai*, jež iniciovala vznik dalších svitků, které byly kopírovány podle této bostonské předlohy.¹⁷⁶ Ikonografický slovník typický pro malby s námětem únosu Cai Yan či způsob, jak na nich bylo znázorněno nomádské etnikum, se ustálil již ve 12. století a neměnil se po několik následujících staletí.

Literární předlohou svitku z Metropolitního muzea nebyla originální báseň *Hujia shiba pai* připisovaná Cai Yan, ale Liu Shangovi. Výše již byla vyslovena domněnka, zda není Liu Shangova verze první básní s tímto názvem a *Hujia shiba pai* dnes připisovaná Cai Yan je pouze tangskou variací na Liu Shangovu báseň.

172 Viz. Příloha III.

173 ROREX; FONG 1974 (pozn. 16) 5.

174 ROREX 1984 (pozn. 17) 174.

175 ROREX; FONG 1974 (pozn. 16) 11.

176 Ibidem.

Skutečnost, že na songském svitku byla použita báseň od Liu Shanga vypovídá o její oblíbenosti a naznačuje možná i skutečnost, že již za Songů byl setřen rozdíl mezi autorstvím jednotlivých básní, jak uvádí Grant a Idema.¹⁷⁷ Avšak pro výtvarné dílo nebyla otázka autenticity důležitá. Báseň, ať už v podání Cai Yan či Liu Shanga, fungovala v obou případech jako nositelka příběhu a nezáleželo tudíž na jejím autorství a době vzniku.

Na téměř dvanáct metrů dlouhém svitku z Metropolitního muzea je každé z osmnácti písní Liu Shangovy verze *Hujia shiba pai* věnován jeden výjev, vždy doplněný kaligrafickým zápisem básně. Pokusila jsem se o detailní popis výjevů, kompozic a atributů, které mají velkou výpovědní hodnotu nejen o Cai Yan, ale především o motivaci objednavatele či autora, a tedy o důvodech, proč toto dílo vzniklo a k jakému účelu mělo sloužit. Zároveň se snažím v každé písni porovnávat, zda metafory a popisy ve verších opravdu odpovídají výjevům na svitku a zda se obrazové ztvárnění víc blíží Liu Shangově verzi nebo autentické básni *Hujia shiba pai* připisované Cai Yan, jejíž překlad je uveden v podkapitole 3.3. Kopie svitku z Metropolitního muzea ve vysoké kvalitě ve zmenšení 1:2, bez ořezů a výsečí tvoří **Přílohu IV** této práce.

¹⁷⁷ Viz. pozn. 72.

7.1 Popis svitku *Hujia shiba pai*

První píseň

Únos Cai Yan¹⁷⁸

V první písni je Cai Yan unesena barbary přímo z domu svého otce. Právě první vyobrazení z osmnácti ilustrací k básni začíná v rodném městě Cai Yan, v Chenliu.¹⁷⁹ Z celého cyklu osmnácti písní jsou to pouze první a poslední ilustrace, v nichž se odehrávají výjevy uprostřed ruchu města, zatímco zbylých šestnáct písní se odehrává ve stepích či přímo na cestě pouští. Pouze první a poslední výjev, tedy ilustrace k osmnácté písni, zobrazuje městskou výstavbu. Tím je dosaženo zvýraznění kontrastu mezi čínským městem a drsnou pouštní stepí, která dominuje ostatním ilustracím, kde Cai Yan musela strávit dvanáct let v zajetí.

Na první ilustraci svitku z Metropolitního muzea je velmi dobře vyobrazeno plenění barbarů ve městě. V levém rohu vidíme skupinu obyvatel města a matku s dítětem v náruči, jimž se podařilo uprchnout. Leží zde i jedno zakrvácené tělo člověka, který to štěstí neměl [15]. Z rozlehlého komplexu domu barbaři vynášejí truhlice s poklady, které se vrší před hlavní bránu. S hlavní hrdinkou celého svitku se seznámíme na dvoře Cai Yongova domu, kde ji poprvé spatří i velitel barbarské výpravy, jehož poznáme podle nejhonosnější vojenské výzbroje. Cai Yan je oblečena celá v bílém, čímž autor obrazu lépe znázornil kontrast vzdělané kultivované ženy a kmene Xiongnu žijícího ve stepích a řídícího se odlišnými zvyklostmi a zásadami. Navíc v čínské kultuře je bílá barva barvou smuteční. Malíř tím mohl naznačit, že v momentě, kdy si Cai Yan odvádějí nepřátelští cizinci, již začalo její několikaleté truchlení. Honosné sídlo s velkými střechami a otevřeným loubím je krásnou ukázkou elegantní architektury v oblasti Jiangnanu v dobách vlády dynastie Jižní Song, kdy byl namalován originál obrazu z muzea v Bostonu.¹⁸⁰ Skupina nomádů, která vtrhla do Cai Yongova domu, je ve skutečnosti skupina Kitanů, jak to o nich

178 Každá píseň je pojmenována podle hlavního děje, jež se na svitku u dané písně odehrává. Tyto názvy jsou volnou variací na označení, která používá Robert Rorex. In: ROREX; FONG 1974 (pozn. 16).

179 Tento údaj je čitelný pouze z bostonské verze svitku, kde je Chenliu rozpoznáno na základě popisné cedulky na ulici. In: ROREX; FONG 1974 (pozn. 16) 16.

180 Ibidem.

prozrazují vyholené hlavy s copánky na spáncích.¹⁸¹

V první písni Liu Shangovy i Cai Yaniny verze naprosto chybí jakýkoliv popis Cai Yongova domu. Je tu v podání Liu Shanga jen popis Cai Yanina nářku, jež si myslela, že bude v bezpečí za korálkovými závěsy, které na malbě ovšem nenalezneme.¹⁸² Malíř pojal první výjev situovaný ve městě velmi popisně, přestože v básni Cai Yan město zmíní jen nepřímou ve verši 6: *Obyčejní lidé se přesouvali a společně hořekovali*.¹⁸³ Doslovnou zmínku o městském prostředí u Liu Shanga nenalezneme vůbec. Obě první písně zmiňují pouze pád hanské dynastie a následný chaos, který v říši zavládl kvůli vpádu nomádských kmenů. Z Liu Shangovy verze se však alespoň dozvídáme, že Cai Yan byla skutečně unesena do nepřátelské krajiny plné prachu.¹⁸⁴ Detailní barvitý popis únosu, který je zobrazen na malbě, je tak iniciován samotným malířem a jeho představivostí spojenou se věrohodným zobrazením dobových reálií.

181 ROREX 1984 (pozn. 17) 178.

182 Liu Shang. Verš 6: *Myslela jsem, že se skryji za závěsem z koráleků.*

Součástí této práce není překlad Liu Shangovy básně. Veškeré citace z této básně jsou překladem autorky. Originál Liu Shangovy básně se nachází v Příloze II.

183 Všechny citace básně *Hujia shiba pai* připisované Cai Yan použité při srovnání se svitkem jsou překladem autorky, který je uveden v podkapitole 3.3.

184 Liu Shang. Verš 10: *Jaké neštěstí, krásná žena následuje své zaprášené únosce.* Překlad autorka.

Druhá píseň

Odjezd z Číny

Cai Yan uprostřed jezdecké skupiny opět velmi dobře poznáme podle výrazného klobouku se závojem [16]. Jede na koni se sedlem z leopardí kůže, stále pod dohledem nomádského vůdce, který se za ní otáčí. Jezdci na koních vezou vztyčené korouhve, které vlají ve větru. Jejich barvy jsou tradičními symboly světových stran. Červená pro jih, zelená pro východ, bílá pro západ, černá sever a žlutá pro střed.¹⁸⁵ Mužstvo již není ve válečné zbroji, avšak koňské ohony jsou stále podvázané, aby zvířatům nepřekážely při dlouhé cestě domů. Jednomu z jezdců sedí na ruce sokol, který je chápán jako atribut nomádské společnosti. Právě lov za pomoci sokolů či orlů totiž patřil mezi oblíbenou činnost Kitanů. Lov s těmito ptáky se stal námětem pro výše zmiňovaný obraz songského malíře Hu Gua [11].

Ve druhé písni ve verši 15 Liu Shang zmiňuje ústy Cai Yan, že s barbary putovala až k pohoří *Tianshan* 天山, které se nachází v dnešní autonomní oblasti Xinjiang.¹⁸⁶ Jedná se však o básnickou metaforu, pro lepší představu dalek. Ve skutečnosti Xiongnuové nebylo usídlení až tak daleko na západě.

V básni připisované Liu Shangovi i Cai Yan se ve druhých písních popisuje cesta, kterou Cai Yan prožívá v koňském sedle. Krajina je zde popisována jako bezútěšná, chladná a nekonečně písčitá.¹⁸⁷ Malíř na obraz nenamaloval téměř žádnou vegetaci, pouze suché traviny a řídké porostlé kopečky. V Cai Yanině verzi se již v druhé písni hovoří o tom, jak je kmen Xiongnu zpupný a rozmařilý, popisuje dále, jak: *Napínají luky; nosí brnění*.¹⁸⁸ Liu Shang pouze zmiňuje, že zapáchají jako zvířata.¹⁸⁹ Ani jeden z těchto popisů však není z výjevu k druhé písni rozpoznatelný.

185 V první písni Liu Shangovy verze je přímo v prvním verš uvedeno: *Barbaři světových stran*. Tyto korouhve by tak mohly být symbolem všech sjednocených nomádů. In: ROREX 1984 (pozn. 17) 194.

186 ROREX; FONG 1974 (pozn. 16) 20.

187 Liu Shang. Verš 16: *Země je pustá, blížíme se k nomádskému území*,

Liu Shang. Verš 18: *Studené písečné pláně jsou bez konce, nelze rozeznat sever od jihu*. Překlad autorka.

188 Cai Yan. Verš 18.

189 Liu Shang. Verš 13: *Barbaři zapáchají jako skopci, jak mohou být považováni za lidi?* Překlad autorka.

Třetí píseň

Táboření v poušti

V této písni najdeme první zmínku o tom, jak má být s Cai Yan naloženo. Ve třetí písni Liu Shangovy verze z obrazu se zajatkyně děsí, že bude provdána za vůdce barbarů,¹⁹⁰ přitom ve verzi připisované Cai Yan je v tuto chvíli již provdána, neboť ve druhé písni ve verši 13 naříká: *Barbar mě donutil stát se jeho manželkou*. Malíř svitku pro třetí sloku zvolil vyobrazení odpočinku na cestě a chystaného svatebního obřadu, kde skleslá Cai Yan sedí na polštáři před jurtou, v níž zahlédneme cíp ornamenty zdobeného koberce, vedle svého budoucího manžela [17]. Nejzajímavější na tomto vyobrazení je slavnostní oblečení dvojice. Podle *Historie státu Liao (Liao shi 辽史)* je nám známo, že kitanští vládci se při slavnostních příležitostech rádi oblékali v čínském stylu, zatímco jejich manželky nosily kitanské tradiční kostýmy.¹⁹¹ Právě na ilustraci ke třetí písni vidíme Cai Yan převlečenou za kitanskou princeznu s vysokým kloboukem, odlišným od toho, jež má při jízdě na koni na výjevu k druhé písni, z něhož splývají dvě stuhy až po ramena.¹⁹² Identické čepce můžeme najít na hlavách žen zobrazených na nástěnných malbách v hrobce Kulun Banner ve Vnitřním Mongolsku z 11. století [18].¹⁹³ Zajímavý je i vysoký elegantní stolec z červeného laku, který je jistě původem z Číny, tedy je možné, že je součástí předmětů, které nomádi odnesli z Cai Yongova domu. Naopak kónické kameninové nádoby opřené o nohu stolu svědčí o liaoském původu.¹⁹⁴

Cai Yan se ve své verzi dále rozepisuje o nepříjemném plstěném nomádkém oděvu, který způsobuje, že *celé tělo se chvěje*.¹⁹⁵ Také se zmiňuje o nomádké stravě: *Skopové maso k jídlu, nejsem na něj zvyklá*.¹⁹⁶ Liu Shang se popisu oděvu věnuje detailněji, ale až v páté písni.

190 Liu Shang. Verš 24: *Nutit mě být jeho ženou je horší než smrt*. Překlad autorka.

191 Historie státu Liao *Liao shi 辽史* byla dokončena 1344. Nalezneme zde oficiální čínské texty, popis kitanského života a tradic a dějiny dynastie Liao. In: ROREX 1984 (pozn. 17) 178.

192 Více o porovnání kostýmů na svitku *Hujia shiba pai* a na nástěnných malbách v liaoských hrobkách Kulun. In: ROREX 1984 (pozn. 17) 174-198.

193 Ibidem. Fig. 13.

194 Ibidem 24.

195 Cai Yan. Verš 23.

196 Cai Yan. Verš 24.

Čtvrtá píseň

Stesk po domově

Čtvrtá ilustrace je až překvapivě prázdná. Na všech předešlých obrazech malíř vyobrazil přítomnost více lidí či rušný zmatek, který kolem Cai Yan panoval od chvíle, kdy byla zajata, odvečena a provdána. Nyní zajatkyně konečně dostala prostor pro zvážení své situace. Cai Yan stojí na kopci ve splývavých šatech a zamýšleně hledí k měsíci a do dálek směrem k domovu. V tuto chvíli je již Cai Yan manželkou náčelníka kmene. Proto ji nespatříme v hanském oblečení jako na ilustraci k první písni. Nyní se stala součástí společnosti odlišných mravů a musí respektovat jejich zvyky. Má opět černý čepec se stuhami na ramena a šat, pro který jsou typické dlouhé rozšířené rukávy a sukně s vysokými rozparky po stranách, které umožňovaly jízdu v sedle.¹⁹⁷

Vedle Cai Yan stojí její služebná a v náručí drží tu nejcennější věc, kterou Cai Yan během svého věznění měla. Podélný obal v sobě skrývá sedmi strunnou citeru *qin* 琴, na niž Cai Yan bravurně hrála.

Kompozice a námět čtvrté ilustrace má jistě mnoho společných znaků s obrazy učenců v doprovodu jejich služebníků, tak jak je například maloval sungský malíř Ma Yuan 马远 (1160-1225) z konce 12. století, který byl inspirován tvorbou o sto let staršího Li Tanga 李唐, jež několik svých obrazů také věnoval tématu únosu Cai Yan.¹⁹⁸ Právě na obraze *Shanjing chunxing* 山徑春行 (*Jarní procházka po horské pěšince*)[19], jež je dílem Ma Yuana, najdeme rozjímajícího učence hledícího do dáli, zatímco opodál stojí služebník a přináší svému pánovi citeru *qin*.

Čtvrtá píseň v podání Liu Shanga neudává žádné konkrétní údaje o Cai Yaniných únoscích. Jedná se spíše o soukromý nárek v ústraní bez možnosti, že její pláč bude vyslyšen. Odkazuje se na měsíc: *Zářící hanský měsíc by mě měl rozpoznat.*¹⁹⁹

197 ROREX 1984 (pozn. 17) 179.

198 Li Tang je autorem alba *Wen ji gui Han*, jež je majetkem Palácového muzea v Taipei. Obraz byl dříve připisován tangskému malíři Yan Libenovi. Obraz se nachází v seznamu nejvýznamějších verzí ilustrací k básni *Osmnáct písní hanské píšťaly* v Příloze III.

199 Liu Shang. Verš 34. Překlad autorka.

Pátá píseň

Táboření u řeky

V této písni si Cai Yan stěžuje na těžkosti, které přináší život mezi barbary. Ať už se jedná o nepročesané vlasy, knoflíčky u límečku, které jsou na levé straně, což bylo v hanské Číně považováno za jasný znak barbarství,²⁰⁰ či stále jedno a to samé oblečení, na spaní i denní nošení.²⁰¹

V páté písni se dále Liu Shang ústy Cai Yan zmiňuje o plstěných zástěnách, které jsou neustále přemísťovány.²⁰² Právě tímto veršem je dobře vystiženo nomádství tohoto kmene, který nikde nezůstává dlouho usídlen. Plstěné zástěny jsou na svitku zobrazovány velmi často, avšak v autentické Cai Yanině básni o nich není žádná zmínka a hovoří se pouze o valech, opevnění či hranicích jako například v sedmé písni ve verši 53: *usadí se, opraví opevnění*. Avšak popisu valů, o kterých píše ve své básni Cai Yan, by odpovídalo přirozené zvlnění krajiny, které malíř na svitku vystihl. Na výjevu k páté písni můžeme spatřit korouhve, které jsou svinuté. O ně opřené stojí bubny. Toto zátiší v samém středu obrazu svědčí o tom, že kmen není v cílové destinaci a toto tábořiště je pouze dočasné.

Cai Yan, smutná jako vždy, sedí vedle svého manžela, po jehož boku čeká, až jim služebnictvo naservíruje jídlo. V levém rohu obrazu se zatím připravuje chléb a vařené maso v kotlích, z nichž se kouří [20]. Právě pach vařeného skopového masa byl pro Cai Yan jedním z největších utrpení, na které si stěžuje ve své básni ve třetí písni, jak bylo uvedeno výše. Po většinu času tak maso nejedla a v zajetí hladověla, jak píše v šesté písni ve verši 44: *Hladovím nad masem a kumysem, které nedokážu pozřít*.

O masité nomádské stravě se Liu Shang nezmiňuje vůbec. Je proto otázkou, jaká byla malířova motivace, aby na obraze znázornil dva kotlíky s vařícím se masem. Jednou z možných odpovědí je předpoklad, že byl obeznámen se starší verzí Cai Yaniny básně, avšak ani zde není uvedeno, jak přesně se pokrm připravoval. Je tedy

200 SLOBODNÍK 1999 (pozn. 167) 92.

201 Liu Shang. Verš 40: *Vě dne nosím šaty a v noci v nich pak spím*. Překlad autorka.

202 Liu Shang. Verš 41: *Plstěné zástěny se neustále přemísťují, protože nemají pevné obydlí*. Překlad autorka.

pravděpodobnější, že autor svitku vycházel z informací, jež v té době byly dostupné o Kitanech, zřejmě z kroniky *Liao shi*. Dále Liu Shang ve své písni udává nové detaily z každodenního života Cai Yan. Z této písně se například dozvídáme, že si do vlasů vtírá skopový tuk nebo, že části oděvu, který nosila, byly vyrobeny z jezevčí a liščí srsti.²⁰³

203 Liu Shang. Verš 37: *Myji si vlasy skopovým tukem, ale češi si je jen zřídka.*
Liu Shang. Verš 39: *Klipy z liščí kožešiny a rukávy z jezevčí srsti zapáchají.* Překlad autorka.

Šestá píseň

Souhvězdí Velkého vozu

Ilustrace k šesté písni je kompozičně velmi blízká čtvrté písni, kde stojí Cai Yan sama se svou služebnou. Nalezneme zde stejné postavy, tedy Cai Yan a služebnou s citerou *qin*, k nimž přibyla druhá služebná, manžel Cai Yan a jeho sluha. I skupina pěti lidí je na poměry tohoto svitku spíše skromnější v porovnání s množstvím osob na ostatních ilustracích.

Cai Yan zde tentokrát není v hlavní roli. Pozornost je přesunuta spíše na jejího muže, který ukazuje rukou k nebi, pravděpodobně k jihu, kde by mělo být vidět souhvězdí Velkého vozu, o němž je v šesté písni zmínka [21].²⁰⁴

Cai Yan bez větších emocí poslušně sleduje gesto svého manžela, přitom v šesté písni dále hovoří o těžkosti, jak se s manželem dorozumět. Právě gesto náčelníka kmene dobře ilustruje tento poznatek, který v básni zmiňuje ústy Cai Yan básník Liu Shang. Píše, že Cai Yan celé roky neřekla ani slovo a jediným způsobem domluvy mezi barbary byla gesta a jiné posunky, které sloužily i k vyjadřování pocitů.²⁰⁵

V šesté písni se také mluví o míjení času a o nepříznivém podnebí, kde je jaro jen velmi krátkým obdobím, avšak malíř přírodu kolem Cai Yan příliš nerozlišuje a to ani v tomto konkrétním obraze.

V šesté písni, která je připisovaná Cai Yan, je hlavním motivem ne jaro, ale studená zima: *Sníh a mráz zalézá do morku kostí*. Zároveň zde naprosto chybí zmínka o Velkém voze. Naopak popisuje, jak ve snu spatřila Dlouhou zed'.²⁰⁶ Malíř, který v jiných písních velmi popisně zobrazuje nomádkou kulturu, si pro tuto píseň vybral pouze jeden motiv pozorování hvězd z Liu Shangovy básně, na který se zcela soustředil.

204 Liu Shang. Verš 46: *Na jihu je možné spatřit souhvězdí Velkého vozu*. Překlad autorka.

205 Liu Shang. Verš 48 a 49: *Celé dny a celé roky mlčím. Souhlas a nesouhlas vyjadřují posunky*. Překlad autorka.

206 Cai Yan. Verš 46: *K ránu jsem spatřila Dlouhou zed' a bez konce cestu*.

Sedmá píseň

Koncert ve stepi

Přestože Cai Yan žije s barbary delší dobu a uplynulo již několik ročních cyklů, stále se jí stýská po domově. Barbarská společnost vymýšlí, jak Cai Yan zabavit hrou na nástroje typické pro nomádskou společnost. Hudebníci se snaží rozveselit svou paní hrou na flétnu či píšťalu *bili* 箜篌, která se používala k vyplašení koní nepřítele, a na loutnu typu *pipa* 琵琶.²⁰⁷ Avšak Cai Yan, která při koncertě sedí po boku svého muže, vypadá sklesle a hlavu má svěšenou stejně jako jindy.

Jeden služebník přináší víno v konvici, která opět svědčí o liaoském původu.²⁰⁸ Druhý služebník z opačné strany přináší na podnose vařené maso, nad nímž Cai Yan hladověla.

V tomto výjevu je také zajímavý malířův přístup k malbě postav hudebníků, jež sedí zády k divákovi. Autor obrazu zde nevymýšlel žádné zkratky či poloprofil, aby se mu podařilo zobrazit obličej postavy. Zcela moderně a velmi naturalisticky zobrazil postavu otočenou zády k divákovi [22].

V sedmé písni Liu Shang skutečně mluví o tom, že Cai Yan naslouchá melodii nástrojů *pipa* a *bili*.²⁰⁹ Tento motiv si zvolil i malíř. Dále se Liu Shang zmiňuje o tom, že muži a ženy tohoto kmenu u sebe nosí luky a šípy,²¹⁰ o čemž Cai Yan píše ve své básni již ve druhé písni.

207 ROREX; FONG 1974 (pozn. 16) 40.

208 Ibidem.

209 Liu Shang. Verš 55 a 56: *Smutně naslouchám píšťale pipa / uprostřed noci mě rozesmutňuje loutna bili.*

Překlad autorka.

210 Liu Shang. Verš 51: *Jejich muži a ženy jsou ozbrojeni luky a šípy.* Překlad autorka.

Osmá píseň

Rozbřesk

V osmé básni Liu Shang přirovnává Cai Yan k ptáčkovi, kterého jako malé rozmazlené děvče chytla a věznila v kleci.²¹¹ Nyní, když je vězněna mezi barbary si uvědomuje, co je to svoboda a lituje, že svého ptáčka nepustila do lesa: *Lituji, že jsem ho nepustila do lesa.*²¹²

Zdá se, že je brzy po ránu, o čemž svědčí postava protahujícího se muže. Zároveň je zde kladen důraz na překrásně zdobený stan, který střeží služebná. Naplnění toho, co Cai Yan cítí ke svobodě, malíř dosáhl tak, že ji na ilustraci vůbec nezobrazil. Nejspíš je ukryta ve stanu, čímž malíř upozorňuje na paralelu s vězněným ptáčkem v básni.

Zajímavým motivem tohoto obrazu jsou muži v kruhu kolem svinutých korouhví, kteří hrají na bubny a malované rohy *huajiao* 画角 vyrobené z bambusu a zvířecí kůže, aby probudili zbytek tábora [23].²¹³ Ti, kdo se již probrali, sedlají koně a chystají se na další den, který pro ně znamená lov a pro Cai Yan jen další stýskání a toužení po návratu domů.

Rozdíly osmé písně mezi Liu Shangovou a Cai Yaninou verzí nejsou markantní. V obou básních se Cai Yan zamýšlí nad svým osudem. V Liu Shangově básni je využita metafora ptáčka zavřeného v kleci, zatímco v Cai Yanině básni se táže Nebes a bohů, proč ji trestají.²¹⁴

211 Liu Shang. Verš 59 a 60: *Vzpomínám na domov, když jsem byla rozmazlené dítě / Dostala jsem vzácného ptáka zdaleka, kterého jsem si ochočila.* Překlad autorka.

212 Liu Shang. Verš 62. Překlad autorka.

213 ROREX; FONG 1974 (pozn. 16) 45.

214 Cai Yan. Verš 57 a 58: *Mají-li Nebesa oči, proč nevidí mou samotu? / Mají-li bohové soucit, z jakého důvodu mě uvrhli na jih od Nebes a na sever od moře?*

Devátá píseň

Psaní domů

Tuto píseň malíř ilustroval více doslovně než osm předešlých. Básník Liu Shang vystihl Cai Yan, když se rozhodla napsat dopis svou vlastní krví podle vzoru hanského diplomata Su Wua 蘇武 (140–60 př. n. l.), jehož potkal podobný osud jako Cai Yan.²¹⁵

Cai Yan spatříme, jak sedí pod střechou a kouše se do prstu [24], aby získala svou krev nezbytnou k napsání dopisu, pro který má již na klíně připravený papír. Plánuje napsat domu desetitisíce nářků, avšak zdaleka není jisté, jestli se její dopis dostane do správných rukou.²¹⁶ Jak sama zmiňuje v Liu Shangově básni, nomádští mladíci jsou výborní jezdci, kteří jsou schopni ze hřbetu koně sestřelit ptáky²¹⁷. Dva muže na koni s kušemi proto zobrazil malíř v levém horním rohu a zdůraznil tak bezvýhodnost situace vězněné Cai Yan, jejíž dopis nemá šanci dostat se mimo barbarské tábořiště.

Tři služebné mlčky přihlížejí, přičemž jedna opět drží nejvěrnější přítelkyni Cai Yan citeru *qin*, aby si ji její paní mohla vzít kdykoliv k sobě a zahrát na ni jednu ze svých osmnácti teskných písní. Rozvinuté korouhve třepotající se ve větru napovídají, že by kmen konečně mohl mít stálé tábořiště.

Liu Shang je v této písni velmi konkrétní. Zvolil si postavu Su Wua, jehož příběh propojil s osudem Cai Yan, kterou staví do role, že Su Wuův příběh zná a jedná přesně podle jeho zkušenosti.²¹⁸ Je jisté, že epizoda s psaním dopisu vlastní krví je Liu Shangovou inovací, kterou si do příběhu vložil sám. Cai Yan o psaní dopisu nehovoří ani v jedné písni básně *Hujia shiba pai*, dokonce ani v *Beifen shi*.

215 Su Wu byl v roce 100 př. n. l. zajat Xiongny, za kterými byl vyslán, aby vyjednával s nejvyšším vůdcem kočovného kmene té doby *chenyuem* 单于 neboli chánem. Byl však zajat a mezi barbary strávil téměř dvacet let, než se opět vrátil do Číny. O tom, že je naživu, se Hanové dozvěděli díky zprávě psané krví, jež Su Wu poslal domů po divoké huse.

216 Liu Shang. Verš 70: *V dopise piši o tisících a desetitisících nářků*. Překlad autorka.

217 Liu Shang. Verš 71: *Ale vousatí barabrští mladíci jsou vynikajícími jezdci*. Překlad autorka.

218 Liu Shang. Verš 69: *Pišu dopis krví, jako Su Wu*. Překlad autorka.

Desátá píseň

Narození dítěte

Vůdce nomádů sedí před jurtou a nahlíží dovnitř, kde sedí Cai Yan s novorozenětem u prsu. Dvě přicházející služebné s vlasy svázanými do drdolu přinášejí misky s čistou vodou na opláchnutí. Samotná devátá píseň však není tak idylická, jak ji vyobrazil malíř svitku. Liu Shang v deváté písni staví Cai Yan do dramatické situace. Nechá Cai Yan, aby uvažovala o sebevraždě v okamžiku, kdy zjistí, že ve svém lůně nosí barbarské dítě.²¹⁹ Dále zde popisuje trýzeň, jakou zažívá pro svou mateřskou lásku, jež je vrozená, a nenávisť, kterou cítí ke všemu, co je barbarské. Avšak právě narozené dítě se pro Cai Yan stalo hlavním důvodem, proč ve světě, který jí nemá co nabídnout, žít dál.

Skutečnost, že Cai Yan kojí své dítě, je jen další ukázkou toho, že si pomalu zvykla na jinou kulturu [25]. O krmení a vychovávání dětí se zmiňují obě verze, Liu Shangova i Cai Yanina.²²⁰ Hanské ženy z vyšší společnosti měly kojné, tudíž samy své děti nikdy nekojily.²²¹ Tento přístup má ukázat, že Cai Yan přijala barbarské zvyklosti. V táboře jde život dál. Muž na obzoru sbírá vodu z lůně, zatímco v improvizované kuchyni se chystá čerstvý chléb. Za plstěnou zástěnou se sbíhají zvědavci, kteří by chtěli zahlédnout potomka svého vůdce.

Přestože Liu Shang ve své verzi popisuje celý průběh Cai Yanina těhotenství a boje se zásadami, které v sobě musela zadusit, aby mohla milovat svého potomka, malíř si jako hlavní motiv zvolil pouze moment zrození. V *Hujia shiba pai* připisované Cai Yan se o narození dětí dozvídáme až o jednu píseň později, tedy v jedenácté písni ve verši 84, kdy říká: *Barbar si mě oblíbil a já mu porodila dva syny*. Cai Yan tedy hovoří o dvou synech již v první zmínce, zatímco Liu Shang mluví o dětech až ve třinácté písni, kdy se od nich jejich matka musí odloučit.

219 Liu Shang. Verš 77: *Když jsem čekala barbarské dítě, chtěla jsem se zabít*. Překlad autorka.

220 Cai Yan. Verš 85: *Chovala jsem je, opatrovala jsem je, za to se nestydím*.

Liu Shang. Verš 82: *Jak bych nelitovala dítě, které vyšlo z mého lůna a opečovávaly mé ruce*. Překlad autorka.

221 ROEX; FONG 1974 (pozn. 16) 53.

Jedenáctá píseň

Sledování hus

Vyobrazení letících hus na ilustraci k jedenácté písni má představovat plynutí času, o kterém Cai Yan mluví v mnoha písniích avšak v jedenácté obzvláště důrazně. Stěžuje si, že barbari nemají pevně daný systém, na jehož základě by měřili čas. Nomádské národy neznaly kalendáře a orienetovaly se podle cyklických změn v přírodě. Zmrzlá voda a suchá tráva byly indikátory změny roční doby.²²²

V jedenácté písni se díky Liu Shangovi dovídáme, že Cai Yan žije s barbary již dvanáct let.²²³ Je zde užito podobné kompozice jako ve čtvrté a šesté písni. Skupinka na kopci pozoruje hejno hus na obloze, které symbolizují změnu počasí, stejně jako barevné listí na stromech. Cai Yan sedí na ornamentálním koberci se svým synkem [26]. Mezitím se narodil i druhý syn, kterého drží v náruči služebná. O porodu mladšího syna v básni není detailnější zmínky. Je zřejmé, že mezi desátou a jedenáctou písni uteklo několik let. Jedna ze služebnic opět přináší citeru *qin*, zabalenou v modrém vaku, kterou má Cai Yan vždycky poblíž.

I když je část jedenácté písně v Cai Yanině básni také věnována plynutí času, celá píseň je spíše popisem toho, jak se Cai Yan musela vypořádat se skutečností, že vychovávala barbarské děti, o kterých mluví ve verši 86: *Litovala jsem je, soucítila s nimi, když vyrůstali za hranicemi*. V Liu Shangově jedenácté písni je kladen důraz na srovnání nomádské kultury s čínskou. Cai Yan si tak zoufá, že: *Doma v hanském státu počítáme roční cykly, které začínají novem*.²²⁴ Hovoří také o migrujících husách, které skupinka sleduje z pahorku. Avšak divokým husám se mnohem více věnovala Cai Yan ve své autentické básni v páté písni ve verši 37: *Divoké husy letí na jih, kéž by mohly předat zprávu na hranicích*. O husách psala také proto, že doufala, že přinesou zprávy z Hanu,²²⁵ tedy z domova.

222 Liu Shang. Verš 86: *Když zmrzne voda, uschne tráva, vim, že uplynul další rok*. Překlad autorka.

223 Liu Shang. Verš 84: *Podle pohybu Jupitera už uplynulo téměř dvanáct let*. Překlad autorka.

224 Liu Shang. Verš 87. Překlad autorka.

225 Cai Yan. Verš 38.

Dvanáctá píseň

Příjezd poslů

Kopce kolem tábora jsou tentokrát hustě zarostlé zelenou trávou. Opět se ocitáme v jiné roční době. Cai Yan se zde po několika letech setkává se svými krajany.

Nastává okamžik, po kterém vězněná Cai Yan toužila několik let. Avšak ani v tuto chvíli se její výraz ve tváři nemění [27]. Situace by zřejmě byla jiná, kdyby neměla své dva syny. Nyní si uvědomuje, že přijde chvíle loučení. Není možné, aby se vrátila do Číny s barbarskými dětmi. Bude je muset zanechat ve stepi se svým otcem.

V druhém verši dvanácté písně přitom jasně dává najevo, že již vzdala naději na návrat a v podstatě se smířila se svým osudem.²²⁶ Právě proto je pro ni příchod hanských poslů takovým šokem, který ji opět, již podruhé, obrátí život vzhůru nohama. Přestože jsou Cai Yaniny pocity rozporuplné, Liu Shang zatím nezmiňuje dilema, které musela řešit. Loučení s dětmi je věnována celá následující třináctá a také čtrnáctá píseň.

Ve dvanácté písni se Liu Shang a Cai Yan překvapivě vzácně shodují. Paralelní písně často popisovaly odlišné události, avšak pro tuto píseň, která uzavírá druhou třetinu celé básně, si oba autoři zvolili stejný motiv. Cai Yan právě ve dvanácté písni popisuje, jak pro ni přišli císařovi poslové, kteří: *Přinášejí tisíc kusů zlata, aby mne vykoupili.*²²⁷ Píseň je mnohem dynamičtější, než jak ji napsal Liu Shang. Cai Yan zde hovoří o vzájemném míru, společném tanci, avšak také si uvědomuje, že nastala chvíle, kdy opustí syny *a již je nikdy nespatří.*²²⁸

226 Liu Shang. Verš 92: *S naději v nedohlednu jsem již vzdala myšlenky na návrat.* Překlad autorka.

227 Cai Yan. Verš 94.

228 Cai Yan. Verš 96.

Třináctá píseň

Loučení

Tato píseň je vrcholem celého cyklu, Cai Yan tu zažívá emotivně nejvypjatější situaci. Matka loučící se s dětmi je nejsrdceryvnějším námětem v poezii i v malbě. Stejně jako se Liu Shangovi podařilo popsat nechápající děti, které nechtějí nechat odejít svou matku, tak i malíř svitku velice věrohodně vyobrazil moment, kdy celý tábor propuká v pláč. Je to jediný obraz, kde spatříme i Cai Yan, jak pláče. Všude jinde své emoce nedávala najevo jinak než sklíčeným výrazem, nyní však jsme svědky čirého zoufalství.

Před hlavní jurtou jsou stoly proslřeny k závěrečné hostině na rozloučenou. Avšak na jídlo nemá nikdo ani pomyslení. Nic nechápající děti tahají maminku za rukáv a za šaty, přesně podle Liu Shangova popisu v básni.²²⁹ Služebná musí utěšovat jindy silného vůdce kmene, který si zakrývá celou tvář rukávy [28]. Služebné i jiné postavy na obraze projevují svoje dojetí dlouhými rukávy přitisknutými k obličejí. Přestože tangský básník ve svém pojetí *Hujia shiba pai* vykresluje barbary jako nehumánní a bezcitné, na obraze se více projevilo citlivé pojetí malíře, který si dal záležet, aby v osvětlené společnosti, která si tento svitek objednala, zobrazil i lidské stránky nehanského kmene. Hanská výprava zatím vyčkává diplomaticky za kopcem pod císařskou vlajkou. Malíř do smutného obrazu vložil poněkud komickou postavu líně se protahujícího muže, kterému je dramatická scéna lhostejná, a vedle něj dva dvouhrbé velbloudy [29].²³⁰

Poslední verš Liu Shangovy písně krásně vystihuje nerozhodnost, s níž musí Cai Yan bojovat. Loučení s dětmi probíhalo celý den a Cai Yan střídavě hleděla na jih a na sever, bezradná, jakým směrem bude správné se vydat.²³¹ Tíhu svého rozhodnutí však mnohem lépe vystihla ve své písni Cai Yan, která používá košatější básnické obraty, aby popsala fatálnost odloučení od synů.²³²

229 Liu Shang. Verš 99: *Z každé strany se mě za šaty drží mé děti*. Překlad autorka.

230 ROREX; FONG 1974 (pozn. 16) 64.

231 Liu Shang. Verš 106: *Zdráhala jsem se odejít, celý den jsem stála a hleděla ze severu na jih*. Překlad autorka.

232 Cai Yan. Verš 105: *Kde bych mohla získat křídla, abych se pro ně vrátila?*

Čtrnáctá píseň

Návrat

Cai Yan sedí ve vysokém kočáru taženém velbloudem. V hlavě jí zní stále jediná otázka, zda ještě někdy spatří své děti. Uvědomuje si, že jsou barbarského původu, ale v této písni vysvětluje, že mateřská láska nezná rozdíl.²³³ Dokazuje to na přirovnání useknutých prstů – každý je sice jinak dlouhý, avšak bolest je stejná.²³⁴

Hanská výprava, jejíž součástí by podle zápisu v *Kronice Pozdních Hanů* měl být i generál Cao Cao, je při odjezdu doprovázena členy kmene. Dva nomádští poslové jedou v čele, aby vedli výpravu. Z rudých hábitů některých čínských vojáků cítíme vážnost a oficiálnost tohoto procesí. Cai Yan nesedí na hanském koni, je skryta uvnitř překrásného kočáru, který byl určen kitanským princeznám, jak dokazují malby v liaoské hrobce [30]. Zde zobrazený kočár se naprosto shoduje s kočárem na ilustraci k třinácté písni včetně vyřezávaných hlav draků v zadní části povozu [31].²³⁵ Zajímavým detailem svědčícím o době vzniku svitku je voják nesoucí skládací židli typu *jiaoyi* 交椅. Taková židle byla převzata čínskou kulturou od severních nomádů a v Číně se dostala do módy až za dynastie Ming. Je tedy zřejmě dodatkem mingského malíře, který songský svitek kopíroval. Za povšimnutí stojí i znak vytetovaný na zadku koně hanské výpravy. Pravděpodobně se jedná o znak *guan* 官, který označoval úřednický majetek.²³⁶

V této písni, kdy Cai Yan opouští tábor, Liu Shang zmiňuje v posledním verši řeku *Liao* 辽, která se nachází ve Vnitřním Mongolsku.²³⁷ Cai Yan naopak ve své básni zmiňuje říčku Long a to v šesté písni ve verši 45: *V noci naslouchám vzlykání říčky Long*. Čtrnáctou píseň Cai Yan věnuje spíše nočnímu snění, kdy se jí zdá, že je znovu se svými dětmi.²³⁸

233 Liu Shang. Verš 108: *O svých dětech by měl každý mluvit s láskou*. Překlad autorka.

234 Liu Shang. Verš 109 a 110: *Každý z deseti prstů na ruce je jinak dlouhý / ale ať by byl useknut kterýkoliv z nich, bolest bude stejná*. Překlad autorka.

235 ROREX 1984 (pozn. 17) 193.

236 ROREX; FONG 1974 (pozn. 16) 69.

237 Liu Shang. Verš 114: *Mé srdce bude následovat vítr a překročí řeku Liao*. Překlad autorka.

238 Cai Yan. Verš 116: *Ve snu se držíme za ruku, šťastní i utrpení*.

Patnáctá píseň

Ohlédnutí

Pocity, které naplňují Cai Yan v patnácté písni, jsou rozporuplné. Sama je udivená, že se nemůže radovat, když se plní její sen. Několik let toužila po návratu domů, ale když se konečně dočkala a opouští nomádký tábor, cítí jen smutek. Vyčítá si, že se zamilovala do svého únosce.²³⁹ Cítí se, jakoby zradila svou zemi.

Patnáctá píseň je jedinou, kde Cai Yan skutečně není. Na některých vyobrazeních ji sice nevidíme, avšak je přítomna skrytě, ve stanu nebo v kočáře. Zde vidíme jen nomádkou část výpravy, která se vrací zpět do tábora, poté co byla vyprovodit Cai Yan na cestě zpátky domů. Nyní již bývalý manžel Cai Yan se za ni ohlíží, stejně tak malý synek, který sedí na koni s úředníkem kitanského vzezření a mává své mamince na rozloučenou [32]. Všichni jezdci jsou orientováni jedním směrem a to doprava, tedy v opačném směru než jakým odjíždí Cai Yan, která se se svou hanskou výpravou vrací doleva, na jih. Malíř zde využil podobné kompozice i sestavy koní jako v druhé písni, kdy si nomádi přivázejí Cai Yan do svého kraje.

V patnácté písni Liu Shang dále staví Cai Yan do zamyšleného monologu, který je však jen velmi těžko vystihnutelný v obrazech. Tentokrát nebylo možné ilustrovat konkrétní části písně. Výjev k této písni tak spíše navozuje divákovi obrazu atmosféru, která musela při loučení panovat. Cai Yan však ve své básni podává popis loučení autentičtěji než Liu Shang. Mateřsky zvolává: *Oddělit matku od synů, je těžké to unést.*²⁴⁰ Či v posledním verši 129, kdy již ve shledání vůbec nedoufá: *Zda živí či mrtví nevíme, ani kde hledat!*

239 Liu Shang. Verš 122: *Jak jsem se ke svému nepříteli mohla upnout láskou a důvěrou?* Překlad autorka.

240 Cai Yan. Verš 127.

Šestnáctá píseň

Na cestě

Samostatná hanská výprava září sjednocující červenou barvou. Celá jezdecká skupina je svou jasnou barevností v kontrastu se zaprášenými nomádkými oděvy barvy písku na předešlém výjevu.

Cesta zpátky domů je pro Cai Yan časem vzpomínání, kdy si rekapituluje léta strávené v zajetí. Teprve během putování suchou stepí si uvědomuje, jak moc byla vzdálena od domova.²⁴¹ Na obraze ji opět nevidíme, ale je zřejmé, že vyměnila kočár tažený velbloudem, jež byl majetkem nomádů, za poněkud nižší čínský kočár tažený pro změnu buvolem [33].

Na nebi můžeme spatřit letící husy, o kterých je zmínka i v příslušné písni. Právě ptáci určují směr cesty domů, tedy na jih, stejně jako je Cai Yan pozorovala na obrazech s devátou a jedenáctou písni.²⁴²

Přestože většinu reálií malíř důsledně dodržoval v songském stylu 12. století s malými občasnými detaily v mingském stylu, na tomto výjevu maloval čepice hanských vojáků skutečně historicky. Čapka typu *tongtianguan* 通天冠 se dvěma výstupky a nefritovými ozdobami se nosila především během dynastie Han, avšak přežila i do pozdějších dob, kdy ji nosili taoističtí kněží.²⁴³

V šestnácté písni básně připisované Cai Yan chybí popis dlouhé cesty domů. Stále naříká nad ztrátou svých dětí, se kterými *je nemožné se setkat, marnost mi láme srdce*.²⁴⁴ Zároveň se zde Cai Yan ve verši 135 svěří: *Drnkám na citeru, proč city tolik zraňují?* Vzhledem k tomu, že Cai Yan svou báseň zamýšlela jako osmnáct písní k prezentaci zpěvem a hrou na citeru *qin*, zmiňuje se o ní téměř v každé písni. Přestože citera je na svitku vyobrazena také hned několikrát, v Liu Shangově básni je zmíněna až v poslední písni, kdy se s ní Cai Yan radostně shledává, avšak ne s citerou *qin* ale *sitong* 絲桐, která je s *qin* téměř identická.²⁴⁵ Jakoby po celou dobu svého věznění

241 Liu Shang. Verš 124: *Při návratu jsem si uvědomila jak vzdálená je země nomádů*. Překlad autorka.

242 Liu Shang. Verš 126: *Divoké husy jistě letí na jih*. Překlad autorka.

243 ROREX; FONG 1974 (pozn. 16) 76.

244 Cai Yan. Verš 133.

245 Liu Shang. Verš 144: *Drnkát na citeru mi znovu umožňuje žít či umřít*. Překlad autorka.

neměla možnost na svůj oblíbený nástroj hrát, přestože na několika místech svitku je vyobrazena služebnice, jež *qin* drží v náruči. Zůstává otázkou, jak si malíř Liu Shangovy verše interpretoval či zda se skutečně jednalo o dva odlišné nástroje.

Sedmnáctá píseň

Město na dohled

Po dlouhé odmlce je na obraze opět viditelná architektura civilizovaného světa. V dálce na obzoru se v mlze rýsuje čínské město [34]. Výprava je zobrazena při odpočinku. Někteří muži se starají o vůdce výpravy, snad Cao Caoa, jiní si nabírají čerstvou vodu, aby ukojili svou žízeň po dlouhé cestě vyprahlou krajinou. Cai Yan neopouští svůj kočár. Sedí uvnitř a přemýšlí, zda by v nomádkém táboře ukrytém v hlubokých stepích skutečně zemřela, kdyby ji nepřijeli zachránit krajané. Čeká na ni její vlast a v ní i nový život.

Krajina s částečně porostlými kopci a malou tůní se nápadně podobá krajině ve druhé scéně, když byla Cai Yan unášena z Číny. Snad se zde malíř snažil vystihnout uzavření cyklu tím, že scénu zasadil do již známého prostředí, které se na svitku objevilo dříve. Navíc Liu Shang ve své básni hovoří o hoře Yan 燕,²⁴⁶ která byla v historii strategicky velmi významným místem a bránou spojující sever s jihem. Básník tak naznačil, že Cai Yan se v sedmnácté písni nachází doslova před branami vlasti. Dokonce až tak blízko, že slyší válečné bubny, *podle kterých poznáváme, že se blížíme k čínskému opevnění.*²⁴⁷

Předposlední píseň je i pro Cai Yaninu báseň místem, kde se věnuje popisu krajiny, i když ne tak konkrétnímu jako Liu Shang. Ve verši 141 píše, že: *Hory a průsmyky jsou nebezpečné a dlouhé, cesty je těžké zdolat.* V jejím podání je vlast, do které se navrácí, ve zbědovaném stavu.²⁴⁸ Pláče nad svým osudem i poničeným Chang'anem.

246 Liu Shang. Verš 135: *Od hory Yan již jsou rozpoznatelné strážní ohně a hlídky.* Překlad autorka.

247 Liu Shang. Verš 136. Překlad autorka.

248 Cai Yan. Verš 145: *Bitevní pole jsou plná bílých kostí zjizvených meči se šrámy od šípů.*

Osmnáctá píseň

Opět doma

V ilustraci k minulé písni malíř navodil pocit, že se vracíme do povědomého prostředí. Tento dojem se stává v poslední osmnácté písni skutečností. Ocitáme se přesně na stejném místě, kde celý obrazový cyklus započal krutým únosem. Cai Yan se po dvanácti letech vrací do stejného domu. Atmosféra ve městě je v porovnání s prvním obrazem velmi idylická. Lidé posedávají v čajovně, prodejci nabízejí své zboží na ulici, matky s dětmi se procházejí městem [35]. Jen vojáci v červených uniformách unaveni po dlouhé cestě odpočívají opřeni o zeď domu rodiny Cai Yan.

Samotná Cai Yan stojí na zápraží svého domu obstoupená příbuznými, kteří přežili.²⁴⁹ Nyní je opět oblečená v bílém hanském šatu, poté co se zbavila kitanského kostýmu, který nosila den co den po dvanáct let. Na hlavě již nemá typický vysoký černý čepce, který nosila v říši nomádů, ale ve vlasech má místo něj červenou stuhu [36]. Umyla se a učesala si vlasy, tudíž se opět cítí jako člověk.²⁵⁰

Na poslední ilustraci si Cai Yan přikrývá ústa rukávy. Ať už v dojetí či v překvapení, zdá se, že není šťastná. I když jí domov velmi chyběl, vrací se bez svých dětí, které milovala a kvůli nimž se odhodlala dál trpět a žít v barbarském prostředí.

V posledním verši 146 celé své básně Liu Shang prozrazuje její název *Hujia shiba pai*, který je ukryt v posledních třech slovech *hujia qu* 胡笳曲 tedy píseň hunske písňaly. Liu Shang se v osmnácté písni zabývá zdánlivě povrchní zmínkou o česání vlasů, které však pro Cai Yan jistě mělo velký význam. Na druhou stranu v básni připisované Cai Yan podobné všednosti nenajdeme. Dále setrvává v nářku a podává shrnutí svého příběhu, kterým toto vyprávění končí. Využívá analogie mezi dvěma verši 156 a 157: *Barbaři a Hanové, různé země a odlišné zvyky a Nebesa a Země jsou odděleny; děti na západě, matka na východě*, které vypovídají o nepřekonatelné vzdálenosti mezi dvěma národy i odloučenými syny od matky.

249 Liu Shang. Verš 139: *Vracím se domů a vidím náš lid*. Překlad autorka.

250 Liu Shang. Verš 143: *Když se koupu a češu, vracím se k dobrým zvykům a způsobům*. Překlad autorka.

7.2 Shrnutí popisu svitku *Hujia shiba pai*

Narativní malba zažila svůj rozkvět právě za dynastie Song. Během dynastie Yuan se částečně vytratila, avšak za Mingů, kdy mimo jiné čerpala ze songských předloh, se očkala renesance.²⁵¹ Důkazem je i svitek z Metropolitního muzea, který kopíruje songský originál.

Cílem popisu tohoto podélného svitku s kontinuální kompozicí inspirovaným básní *Hujia shiba pai* byl pokus o rekonstrukci malířských postupů a interpretací, které bezprostředně předcházely vzniku malby. Songské narativní malby nastavily pravidla, podle kterých byly vytvářeny další obrazy inspirované literární předlohou. Skrze základní elementy vycházející z textu se malíři snažili vystihnout příběh, avšak ne ve slovech ale v obrazech.

Podmínkou naplnění smyslu narativní malby bylo, aby si s básní neprotiřečila. Obě formy, jak textová tak obrazová, se v narativní malbě harmonicky snoubí, přičemž obrazový doprovod má možnost text doplňovat o novou ikonografii. Songští malíři, stejně jako tvůrce svitku *Hujia shiba pai* z Metropolitního muzea, si museli vytvářet vlastní obrazovou rétoriku, skrze kterou příběh vyprávěli paralelně s literární předlohou. V případě příběhu Cai Yan je malířský jazyk inspirovaný kitanskými atributy, které v průběhu celého svitku detailně vykresluje. Toto rozhodnutí vyplývá ze zadání, které od svého objednavatele autor obrazu dostal. Úkolem bylo ztvárnit příběh hanské básnířky, která byla unesena kmenem jižních Xiongnu, avšak v době vzniku díla byl aktuální konflikt s Kitany. Detaily ze života nomádského kmene, kostýmy i účesy jsou tak inspirované kitanskou kulturou. Přestože Cai Yan ve své básni nepopisuje zvyky tohoto etnika, malířova aktualizace básně v obrazech pro soudobé diváky neškodila jejímu porozumění a poselství básně nebylo zamlčeno. Dokonce je velmi pravděpodobně, že malba je v mnoha případech velmi nápomocná a citlivě zdůrazní poselství, jež by neměla být přehlédnuta.

251 LAURENT 2004 (pozn. 22) 19.

Narativní malby můžeme chápat jako dvojí vyprávění. Některé malířovy zásahy ve svitku *Hujia shiba pai* jsou skutečně jen efektní metodou, jak obraz zkrášlit či ozvláštnit jako v případě většiny vedlejších žánrových scén odehrávajících se v pozadí hlavní dějové linie. Avšak většina výjevů je komponována tak, aby naváděly ke správnému čtení textu. Jedná se o malby literárního charakteru, kdy jsou jednotlivé obrazy závislé na textu a nemohly by bez něj existovat, dokonce ani vzniknout. Narativní malba tak vlastně nejvíce ze všech malířských žánrů vystihuje Su Shiho definici, která již byla zmíněna v kapitole věnující se vztahu poezie a malířství, a to, že básně v sobě ve skutečnosti zahrnují obrazy a obrazy jsou naopak zhmotněné básně.²⁵²

252 Viz. pozn. 120.

Závěr

Osudy Cai Yan plynuly a plynou ve dvojitým čase: osobním a umělecko-historickém. V tom prvním před námi vystává dramatický životní příběh kultivované a vzdělané ženy z vysoce postavené hanské rodiny, která po těžkých osudových zvratech nedojde smíření, ale je svým rozhodnutím až do smrti postavena před neřešitelné existenciální dilema. Bylo to asi především právě toto niterné drama matky, které dalo impuls k přetavení životního příběhu v básnické dílo, ať již je jeho autorem kdokoliv. Čas tohoto druhého, nadosobního příběhu, literárního a později i výtvarného, se začíná odvíjet ještě za života skutečné Cai Yan, pokud jí náleží autorství alespoň některé ze tří básní, a nebo nedlouho po její smrti. Tento příběh se stává příkladem života ctnostné ženy a s tímto poselstvím je písemně zachycen. Nejprve se šíří ve formě oslavného životopisu v *Kronice Pozdních Hanů* a básní. V případě Cai Yan je její včlenění do čínského panteonu ctnostných postav umocněno i jejím tradičním ztotožněním s první známou ženskou básníčkou.

Vedle oslavy ženských ctností skýtal příběh Cai Yan možnost ještě dalšího výkladu a ideového využití. Je jím vzorec řešení složitého vztahu mezi obyvateli Číny a okolními etniky. Stejně jako se Evropa zajímala o Orient a formovala svůj vlastní pohled na tento *jiny svět*, tak se i čínské vzdělané vrstvy zabývaly okolním neznámým světem, kterým se cítili ohrožováni. Velmi podobné klišé, které objevíme v západních konceptech o Orientu, nalezneme i v čínských zápiscích, kronikách, malbách a v neposlední řadě i v poezii.²⁵³ K poezii věnující se líčení životního stylu nehanských národností patří i tři básně připisované Cai Yan, jež neslouží pouze jako důkaz vyspělého raného básnického projevu, ale také typického stereotypního popisu nehanských sousedů.

Zvláště v dějinných epochách, kdy okolní národy ohrožovaly, a nebo dokonce rozvracely Říši středu, se postoje Cai Yan stávaly příkladnými a hodnými následování. Přečkala dvanáct let v zajetí nomádů, v jejich říši zanechala své dva syny a vrátila se do hanské Číny. V situaci ne nepodobné Cai Yan se za vlády

253 Edward W. SAID: *Orientalismus. Západní koncepce Orientu*. Paseka, Praha 2003.

dynastie Song ocitla císařovna vdova Wei, která se díky obratné mírové politice svého syna vrátila z téměř čtrnáctiletého džurčenského zajetí. Císař Gaozong se snažil o obnovu země a upevnění vlastní dynastie mimo jiné i řadou ideově politických projektů, mezi něž patřila i objednávka série narativních maleb čerpajících příklady z čínské historie hodné následování. Jedním z takových narativních svitků je i výtvarné zpracování příběhu Cai Yan. Pravděpodobně právě tehdy začíná jeho nový život ve formě výtvarného zpracování. Další důvod, proč si songští malíři volili za námět obrazů právě báseň *Hujia shiba pai*, je jistě zcela formální. Příběh s dramatickou zápletkou, který je navíc rozdělen na osmnáct částí, je ideální předlohou pro narativní malbu, která si za jednu z hlavních podmínek klade, aby se v obraze skrze jednotlivé výjevy rozvíjel děj příběhu, který pochází z literární předlohy.

Jak bylo zmíněno v kapitole věnující se vztahu malířství a poezie, staré básně byly chápány jako ideální témata pro obrazy. Báseň připisovaná Cai Yan i variace pozdějšího Liu Shanga na motivy stejného příběhu tuto podmínku splňují jak po stránce formální, tak historické i morální. Otázka autenticity původních básní proto pro songské a pozdější malíře nebyla příliš významná. Z materiálu, který se v souvislosti s existujícími malbami na motivy příběhu Cai Yan zachoval, vyplývá, že byl malíři přejímán v podstatě jako nadčasový mravoličný příběh, jehož původní datum vzniku pro malíře nepředstavovalo zásadní problém.

Díky těmto malbám vycházejícím z básní přežila Cai Yan do současnosti jako příklad ctnostné ženy, která neváhá obětovat své blaho pro vyšší cíle. Dokonce ani dnes neupadla tato básnička Východních Hanů a její pohnutý osud v zapomnění. Rozbor forem, které její příběh nabýval v pozdějších obdobích včetně moderní doby, však již přesahuje téma této práce a zůstane úkolem pro další bádání.

Seznam použité literatury

Prameny:

Životopis Cai Yan

- FAN Ye 范曄 : *Hou Han shu* 后汉书. Životopis Cai Yan v *Kronice Pozdních Hanů*. Anglický překlad In: IDEMA Wilt; GRANT Beata (ed.): *The Red Brush: Writing Women of Imperial China*. Harvard University Asia Center, Cambridge 2004, 113-114

Dílo Cai Yan

- *Beifen shi* 悲愤诗 1
- *Beifen shi* 悲愤诗 2
- *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍

Překlad díla

- **Český:** Báseň 1. In: ČERNÁ Zlata: *Cchaj Jen. Báseň o žalu a utrpení*. In: PREUSS Karel a kol.: *Chrestomatie k dějinám starověku*. SPN, Praha 1982, 106-110
- **Slovenský:** Básně 1, 2 a 3. In: ČARNOGURSKÁ Marina: *Cchaj Wen-t'i: Osemnást' plačov hunskej píšť'aly*. Ecce, Košice 1997
- **Anglický:** Báseň 1, 2 a 3. In: FRANKEL Hans H.: *Cai Yan and the Poems Attributed to Her*. In: *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, eds. W. Nienhauser, Jr., H. Saussy, M. Yeh. Vol. 5, No. 1/2, University of Wisconsin, Madison 1983, 133-156

Bibliografie:

- *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale University Press, 1997
- *Zhongguo wenxue da cidian* 中國文學大辭典 (Velký slovník čínské literatury). Jianhong chubanshe 建宏出版社, Taipei 1999
- BALEKA Jan: *Výtvarné umění. Výkladový slovník*. Academia, Praha 1997
- BRAY Francesca: *The Power of Tu*. In: *Graphics and text in the production of technical knowledge in China: the warp and the weft*. Brill, Leiden 2007
- BUSH Susan; SHIH Hsiao-yen: *Early Chinese Texts on Painting*. Harvard University Press, 1985
- DI COSMO Nicola: *Ancient China and its enemies. The Rise of Nomadic Power in East Asian History*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002
- EBREY Patricia Buckley: *The Cambridge Illustrated History of China*. Cambridge University Press 1996
- FAIRBANK John King: *Dějiny Číny*. Lidové noviny, Praha 1998
- FONG Wen C.: *Beyond Representation. Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*. Metropolitan Museum of Art, New York 1992
- FRANKEL Hans H.: *Cai Yan and the Poems Attributed to Her*. In: *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, eds. W. Nienhauser, Jr., H. Saussy, M. Yeh. Vol. 5, No. 1/2, University of Wisconsin, Madison 1983, 133-156
- FRANKEL Hans H.: *Poetry and Painting: Chinese and Western Views of Their Convertibility*. In: *Comparative Literature*, Vol. 9, No. 4, Autumn 1957, 289-307
- GAO Musen 高木森: *Wenji guihan tu de jianshang* 文姬歸漢圖的鑑賞 (*Rozbor Návratu Wenji do Han*). Gugong wenwu yuekan 《故宮文物月刊》, Vol. 1, No. 7, 1983, 81-88

- GRANT Beata; IDEMA Wilt (ed.): *The Red Brush: Writing Women of Imperial China*. Harvard University Asia Center, Cambridge 2004
- GUO Moruo 郭沫若: *Cai Wenji 蔡文姬*. Zhongguo siju chubanshe, Beijing 1959
- HSÜ Kuo-huang: *Deset zastavení s čínským obrazem*. DharmaGaia, Praha 2007
- HU Yue: *The political import of the “Buddha” and the “Foreign Kings” in Barbarian Royalty Worshipping Buddha*. University of Hong Kong, essay
- CHEN Pao-chen: *Time and Space in Chinese Narrative Paintings of Han and the Six Dynasties*. In: HUANG Chun-Chieh; ZÜRCHER Erik (ed.): *Time and Space in Chinese Culture*. Brill, Leiden 1995, 239-285
- CHENG Yen-wen: *Tradition and Transformation: Cataloguing Chinese Art in the Middle and Late Imperial Eras*. University of Pennsylvania, 2010
- KNECHTGES David R.: *From the Eastern Han through the Western Jin (AD 25-317)*. In: CHANG Kang-I Sun; OWEN Stephen: *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume I: To 1375*. Cambridge University Press, New York 2010
- LAURENT Cédric: *Voyages immobiles dans la prose ancienne: La peinture narrative sous la dynastie Ming (1368-1644)*. Dizertační práce
- LEE Lily Hsiao Hung; STEFANOWSKA Agnes D. (ed.): *Biographical Dictionary of Chinese Women: Antiquity Through Sui, 1600 B.C.E. -618 C.E.* M. E. Sharpe, New York 2007, 110-112
- LEVY Dore J.: *Vignettism in the poetics of chinese narrative painting*. In: GREEN Alexandra (ed.): *Rethinking Visual Narratives from Asia: Intercultural and Comparative Perspectives*. Hong Kong University Press, 2013, 27-40

- LEVY Dore J.: *Cai Yan. Eighteen Songs of a Nomad Flute*. In: CHANG Kang-i Sun; Saussy HAUN (ed.): *Women Writers of Traditional China: An Anthology of Poetry and Criticism*. Stanford University Press, Stanford 1999, 22-30
- LEVY Dore J.: *Transforming Archetypes in Chinese Poetry and Painting: The Case of Ts'ai Yen*. In: *Asia Major*, Third Series, 6, Part 2, 1993, 147-168
- LÉVY André: *Dictionnaire de littérature chinoise*. Quadrige, Paris 2000
- LIU Fangru 劉芳如 : *Jiedu Wenji guihan ce 解讀文姬歸漢冊 (上下)*. (*Rozluštění alba Wenji se vrací do Han*). Gugong wenwu yuekan 《故宮文物月刊》, Vol. 13, No. 3-4, 1995, 4-27, 24-39
- LOMOVÁ Olga: *Čítanka tangské poezie*. Karolinum, Praha 1995
- LOMOVÁ Olga; ŚLUPSKI Zbigniew: *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury: Díl I – Dynastie Shang až období Válčících států*. Karolinum, Praha 2007
- LOMOVÁ Olga; ŚLUPSKI Zbigniew: *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury: Díl II – Dynastie Qin a Han*. Karolinum, Praha 2009
- LUST John: *Chinese popular prints*. Brill Publishers, Leiden 1996
- MURRAY Julia K.: *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology*. University of Hawai Press, Honolulu 2007
- MURRAY Julia K.: *What is "Chinese Narrative Illustration"?*
In: *The Art Bulletin*, Vol. 80, No. 4, December 1998, 602-615
- NIENHAUSER William H. Jr.: *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. SMC Publishing, Taipei 1986
- PU Yue 樸月: *Yi qu hujia wangu chou Cai Wenji gui Han de beige 一曲胡笳萬古愁 蔡文姬「歸漢」的悲歌*. Lishi yuekan 《歷史月刊》, Vol. 120, No. 1, 1998, 119-129

- ROEX Robert A.; FONG Wen: *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Lady Wen-chi*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1974
- ROEX Robert A.: *Some Liao Tomb Murals and Images of Nomads in Chinese Paintings of the Wen-Chi Story*. In: *Artibus Asiae*, Vol. 45, No. 2/3, 1984, 174-198
- RYANOVÁ Marie-Laure: *Narativní prostor*. In: *Aluze*, 3/2010, 38-46
- SAID Edward W.: *Orientalismus. Západní koncepce Orientu*. Paseka, Praha 2003
- SLOBODNÍK Martin: *Čína a "barbari" - stereotypy v zobrazování "iného"*. In: KRUPA Viktor. (ed.): *Orient a Okcident v kontaktech a konfrontacích*. Veda, Bratislava 1999, 90-101
- WANG Yao-l'ing: *Čínské malířství. Průvodce filosofií, technikou a historií*. Knižní klub, Praha 2008

Webové odkazy:

- Academia Sinica
<http://hanji.sinica.edu.tw/>,
vyhledáno 20. 7. 2013
- Digital East Asian Studies. Harvard University
<http://isites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k7403&pageid=icb.page302060>,
vyhledáno 20.7. 2013

Příloha I

Překlad *Beifen shi* 悲愤诗 1

悲愤诗 1

Báseň o žalu a utrpení 1

漢季失權柄, Když se Chanská moc ocitla v koncích ,
2 董卓亂天常。 Tung Čuo nectil principů nebeských.

志欲圖篡弑, Pro vladařský trůn by směle vraždil,
4 先害諸賢良。 nejprve se moudrých rádců zbavil.

逼迫遷舊邦, Přiměl lid opustit hlavní město,
6 擁主以自強。 násilně uzmul císařské místo.

海內興義師, V zemi spojenecká vojska povstala,
8 欲共討不祥。 na svržení zrádce se chystala.

卓眾來東下, Čuo armádu z východu vyslal,
10 金甲耀日光。 odlesk slunce na zbroji se blýskal.

平土人脆弱, Slabí jsou lidé z nížinných plání,
12 來兵皆胡羌。 útočníci jsou barbarští Huni.

獵野圍城邑, Zbořili hradby, dobyli města,
14 所向悉破亡。 zničená sídla, toť jejich msta.

斬截無孑遺, Ťali mečem, nikoho nešetřili,
16 屍骸相撐拒。 kostry a těla se kolem vršily.

- 馬邊懸男頭, U sedel visí s'até mužské hlavy,
18 馬後載婦女。 přes koně přehodili mladé děvy.
- 長驅西入關, Táhli dál k západním soutěškám,
20 迴路險且阻。 cesta se kroučí neznámo kam.
- 還顧邈冥冥, Ohlízíme se k dáli za námi,
22 肝脾為爛腐。 uvnitř těla stesk šírá orgány.
- 所略有萬計, Houf zajatců ztratil svobodu,
24 不得令屯聚。 Slyší jen povelů hromadu.
- 或有骨肉俱, Ti, co mezi sebou příbuzné našli,
26 欲言不敢語。 i když chtěli, raději nemluvili.
- 失意幾微間, Naděje a víra se hned ztratí,
28 輒言弊降虜。 když zajatcům vyhrožují smrtí.
- 要當以亭刃, « Jedině meč nastolí pořádek,
30 我曹不活汝。 nezbyde tady ani živáček. »
- 豈敢惜性命, Proč jen máme tak krutý život!
32 不堪其詈罵。 Tyto tresty nelze vydržet.
- 或便加極杖, Navíc klackem s trny biti budem,
34 毒痛參並下。 krutá bolest nás sráží do kolen.
- 旦則號泣行, Ráno s pláčem vyrazit do dálav,
36 夜則悲吟坐。 noční žal utopí sen našich hlav.

- 欲死不能得, Toužili jsme marně po smrti,
38 欲生無一可。 když ani život nikdo nedá ti.
- 彼蒼者何辜, Ach nebesa, jak jste nás zklamala,
40 乃遭此厄禍。 proč jste nás v neštěstí nechala?
- 邊荒與華異, V pustině nic není jak v Číně,
42 人俗少義理。 lidé si zvykli nežít správně.
- 處所多霜雪, Všude kolem v pustinách leží sníh,
44 胡風春夏起。 vítr fičí v dobách letních, jarních.
- 翩翩吹我衣, Bičuje a nadzvedává mi šat,
46 肅肅入我耳。 surově se mi do uší chce drát.
- 感時念父母, Často myslím na lásku rodičů,
48 哀歎無窮已。 ach, proč můj smutek nemá konců.
- 有客從外來, Když přijedou hosté z daleka,
50 聞之常歡喜。 mé uši slyšet těší ta rozprávka!
- 迎問其消息, Vyptávám se na novinky od nás,
52 輒復非鄉里。 však z domova nic nevědí zas.
- 邂逅徼時願, Konečně se splnilo mé přání,
54 骨肉來迎己。 přišli si pro mě mí lidé vlastní.
- 己得自解免, Sama jsem volnost opět získala,
56 當復棄兒子。 avšak své syny zde zanechala.

- 天屬綴人心， Nebesa svazují lidská srdce,
58 念別無會期。 ve vzpomínkách se sejdeme zase.
- 存亡永乖隔， Ať živí či mrtví, navždy vzdálení,
60 不忍與之辭。 nikdy nedosáhnu toho smíření.
- 兒前抱我頸， Synek mě objímá kolem krku,
62 問母欲何之。 nechápe, kdo a proč mu bere matku.
- 人言母當去， «Lidé mi říkají, že musíš jít.
64 豈復有還時。 Kdy bude možné tě zase spatřit?
- 阿母常仁惻， Vždycky jsi k nám byla matka milá,
66 今何更不慈。 proč ses teď v lhostejnou proměnila?
- 我尚未成人， Ještě nejsem dospělým mužem,
68 奈何不顧思。 Proč jen mě trápíš takovým žalem? »
- 見此崩五內， Pohled na něho srdce mi sžírá.
70 恍惚生狂癡。 šílenství se ve mě otvírá.
- 號泣手撫摩， Plačky ho sama musím konejšit,
72 當發復回疑。 váhám a nevím jak od něj odejít.
- 兼有同時輩， Všichni kolem na mě naléhají,
74 相送告離別。 loučí se a na cestu mávají.
- 慕我獨得歸， Někdo mi závidí, že se zas vracím,
76 哀叫聲摧裂。 já však vzlykám, bolestí se potácím.

- 馬為立踟躕， I koně nejistě přešlapují，
78 車為不轉轍。 Kola vozů se neroztáčejí.
- 觀者皆噓唏， Kdo mě vidí, sám začne tiše štkát，
80 行路亦嗚咽。 poutníci též začnou v pláč propukat.
- 去去割情戀， Musím opustit své milované，
82 遄征日遐邁。 vpřed za sluncem putování dlouhé.
- 悠悠三千里， Dál a dál, přes tři tisíce mil，
84 何時復交會。 ve shledání by nikdo nevěřil.
- 念我出腹子， Pomyšlení na syny mě týrá，
86 胸臆為摧敗。 v hrudi mi smutek srdce svírá，
- 既至家人盡， Doma je prázdno, všichni pobiti，
88 又復無中外。 opět stojím uprostřed samoty.
- 城廓為山林， Kde byly hradby, vyrostly stromy，
90 庭宇生荊艾。 dvorky jsou zarostlé křovinami.
- 白骨不知誰， Bílé kosti - nevím čí byly，
92 縱橫莫覆蓋。 přes sebe leží tu nepohřbeny.
- 出門無人聲， Když vyjdu ven, nikde žádné hlasy，
94 豺狼號且吠。 jen vlčí vytí a jiné běsy.
- 熒熒對孤景， Cítím se opuštěná v krajině，
96 怛吒糜肝肺。 útroby svírají se mi hrůzně.

- 登高遠眺望， Z kopce s nadějí zírám do dálky,
98 魂神忽飛逝。 má mysl neudrží myšlenky.
- 奄若壽命盡， Když už jsem na život sil neměla,
100 旁人相寬大。 obětavost druhých mi pomohla.
- 為復強視息， Díky nim jsem znovu počla sílit,
102 雖生何聊賴。 sice dýchám, ale nevím proč žít.
- 托命于新人， Provdali mě tu za nového muže,
104 竭心自勸勵。 odevzdala jsem se mu do náruče.
- 流離成鄙賤， Žiji ve strachu z ponížení,
106 常恐復捐廢。 zase se obávám vyhnání.
- 人生幾何時， Jak dlouho jen trvá život lidský?
108 懷憂終年歲。 můj bude do smrti žalu plný.

Příloha II

Originály básní

1. Cai Yan 蔡琰 : *Beifen shi* 悲憤詩 2
2. Liu Shang 刘商 : *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍

2. Cai Yan 蔡琰 : *Beifen shi* 悲憤詩 2

	嗟薄祜兮遭世患。	20	不能寢兮起屏營。
2	宗族殄兮門戶單。		登胡殿兮臨廣庭。
	身執略兮入西關。	22	玄雲合兮翳月星。
4	歷險阻兮之羌蠻。		北風厲兮肅泠泠。
	山谷眇兮路漫漫。	24	胡笳動兮邊馬鳴。
6	眷東顧兮但悲歎。		孤雁歸兮聲嚶嚶。
	冥當寢兮不能安。	26	樂人興兮彈琴箏。
8	饑當食兮不能餐。		音相和兮悲且清。
	常流涕兮皆不乾。	28	心吐思兮胸憤盈。
10	薄志節兮念死難。		欲舒氣兮恐彼驚。
	雖苟活兮無形顏。	30	含哀咽兮涕沾頸。
12	惟彼方兮遠陽精。		家既迎兮當歸寧。
	陰氣凝兮雪夏零。	32	臨長路兮捐所生。
14	沙漠壅兮塵冥冥。		兒呼母兮啼失聲。
	有草木兮春不榮。	34	我掩耳兮不忍聽。
16	人似獸兮食臭腥。		追持我兮走熒熒。
	言兜離兮狀窈停。	36	頓復起兮毀顏形。
18	歲聿暮兮時邁征。		還顧之兮破人情。
	夜悠長兮禁門扃。	38	心怛絕兮死復生。

Zdroj: Fan Ye 范曄 : *Houhanshu* 后汉书, *Dongsi Qizhuan* 董祀妻传.

2. Liu Shang 刘商 : *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍

第一拍		第三拍	
	漢室將衰兮四夷不賓，		如羈囚兮在縲紲，
2	動干戈兮征戰頻。	20	憂慮萬端無處說。
	哀哀父母生育我，		使余力兮剪余髮，
4	見離亂兮當此辰。	22	食余肉兮飲余血。
	紗窗對鏡未經事，		誠知殺身願如此，
6	將謂珠簾能蔽身。	24	以余為妻不如死。
	一朝胡騎入中國，		早被蛾眉累此身，
8	蒼黃處處逢胡人。	26	空悲弱質柔如水。
	忽將薄命委鋒鏑，		
10	可惜紅顏隨虜塵。		
第二拍		第四拍	
	馬上將余向絕域，		山川路長誰記得，
12	厭生求死死不得。	28	何處天涯是鄉國。
	戎羯腥膻豈是人，		自從驚怖少精神，
14	豺狼喜怒難姑息。	30	不覺風霜損顏色。
	行盡天山足霜霰，		夜中歸夢來又去，
16	風土蕭條近胡國。	32	朦朧豈解傳消息。
	萬里重陰鳥不飛，		漫漫胡天叫不聞，
18	寒沙莽莽無南北。	34	明明漢月應相識。

第五拍

水頭宿兮草頭坐，
36 風吹漢地衣裳破。
羊脂沐髮長不梳，
38 羔子皮裘領仍左。
狐襟貉袖腥復膾，
40 晝披行兮夜披臥。
氈帳時移無定居，
42 日月長兮不可過。

第六拍

怪得春光不來久，
44 胡中風土無花柳。
天翻地覆誰得知，
46 如今正南看北斗。
姓名音信兩不通，
48 終日經年常閉口。
是非取與在指搯，
50 言語傳情不如手。

第七拍

男兒婦人帶弓箭，
52 塞馬蕃羊臥霜霰。
寸步東西豈自由，
54 偷生乞死非情願。
龜茲琵琶愁中聽，
56 碎葉琵琶夜深怨。
竟夕無雲月上天，
58 故鄉應得重相見。

第八拍

憶昔私家恣嬌小，
60 遠取珍禽學馴擾。
如今淪棄念故鄉，
62 悔不當初放林表。
朔風蕭蕭寒日暮，
64 星河寥落胡天曉。
旦夕思歸不得歸，
66 愁心想似籠中鳥。

第九拍

當日蘇武單于問，
68 道是賓鴻解傳信。
學他刺血寫得書，
70 書上千重萬重恨。
鬻胡少年能走馬，
72 彎弓射飛無遠近。
遂令邊雁轉怕人，
74 絕域何由達方寸。

第十拍

恨凌辱兮惡腥膻，
76 憎胡地兮怨胡天。
生得胡兒欲棄捐，
78 及生母子情宛然。
貌殊語異憎還愛，
80 心中不覺常相牽。
朝朝暮暮在眼前，
82 腹生手養甯不憐。

第十一拍

日來月往相催遷，
84 迢迢星歲欲周天。
無冬無夏臥霜霰，
86 水凍草枯為一年。
漢家甲子有正朔，
88 絕域三光空自懸。
幾回鴻雁來又去，
90 腸斷蟾蜍虧復圓。

第十二拍

破瓶落井空永沈，
92 故鄉望斷無歸心。
寧知遠使問姓名，
94 漢語泠泠傳好音。
夢魂幾度到鄉國，
96 覺後翻成哀怨深。
如今果是夢中事，
98 喜過悲來情不任。

第十三拍

童稚牽衣雙在側，
100 將來不可留又憶。
還鄉惜別兩難分，
102 甯棄胡兒歸舊國。
山川萬里復邊戍，
104 背面無由得消息。
淚痕滿面對殘陽，
106 終日依依向南北。

第十四拍

莫以胡兒可羞恥，
108 恩情亦各言其子。
手中十指有長短，
110 載之痛惜皆相似。
還鄉豈不見親族，
112 念此飄零隔生死。
南風萬里吹我心，
114 心亦隨風度遼水。

第十五拍

歎息襟懷無定分，
116 當時怨來歸又恨。
不知愁怨情若何，
118 似有鋒鋦擾方寸。
悲歡並行情未快，
120 心意相尤自相問。
不緣生得天屬親，
122 豈向仇讎結恩信。

第十六拍

去時只覺天蒼蒼，
124 歸日始知胡地長。
重陰白日落何處，
126 秋雁所向應南方。
平沙四顧自迷惑，
128 遠近悠悠隨雁行。
征途未盡馬蹄盡，
130 不見行人邊草黃。

第十七拍		第十八拍	
	行盡胡天千萬里，		歸來故鄉見親族，
132	唯見黃沙白雲起。	140	田園半蕪春草綠。
	馬饑跑雪銜草根，		明燭重燃煨燼灰，
134	人渴敲冰飲流水。	142	寒泉更洗沈泥玉。
	燕山彷彿辨烽戍，		載持巾櫛禮儀好，
136	鼙鼓如聞漢家壘。	144	一弄絲桐生死足。
	努力前程是帝鄉，		出入關山十二年，
138	生前免向胡中死。	146	哀情盡在胡笳曲。

Zdroj: Guo Maoqian 郭茂倩： *Yuefu shiji* 乐府诗集 . 卷 59. Qinqu ge ci 3 琴曲歌辭三.

In: <http://hanji.sinicadu.tw>, vyhledáno 20. 7. 2013

Příloha III

Seznam nejvýznamějších narativních maleb k básni *Hujia shiba pai*

1.

Čtyři listy z původního svitku o osmnácti písních *Wen ji gui Han* 文姬歸漢 (*Návrat Wenji do Han*). Dochovány písně 3, 5, 13 a 18. Museum of Fine Arts. Boston, USA.

2.

Svitek s osmnácti ilustracemi *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 (*Osmnáct písní hunské píšťaly*). Metropolitní muzeum. New York, USA.

3.

Album osmnácti maleb. Li Tang 李唐 : *Wen ji gui Han* 文姬歸漢 (*Návrat Wenji do Han*). Národní palácové muzeum 國立故宮博物院. Taipei, Taiwan.

4.

Svitek s osmnácti ilustracemi. *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 (*Osmnáct písní hunské píšťaly*). Yamato Bunkan muzeum. Nara, Japonsko.

5.

Svitek s osmnácti ilustracemi *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 (*Osmnáct písní hunské píšťaly*). Nankingské muzeum 南京博物館. Nanking, China.

Příloha IV

Kopie svitku *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍

Hujia shiba pai 胡笳十八拍 (*Osmnáct písní hunské píš'aly*)

14.- 15. stol.

Sbírka Metropolitního muzea v New Yorku.

Obraz byl muzeu darován nadací Dillon Fund v roce 1973.

Rozměry: 28,6 × 1196,3 cm (29,2 × 1544,5 cm včetně montáže).

Rozměry obrazu v Příloze IV: 12 × 588 cm.

Seznam vyobrazení

[1] *Wenji gui Han* 文姬歸漢 (*Departure of Lady Wenji from the Nomad Camp / Návrat Wenji do Han*), 14. stol.

Závěsný svitek. Tuš a barvy na hedvábí.

Smith College Museum of Art, Northampton.

129,54 × 91,44 cm.

Zdroj: <http://museums.fivecolleges.edu>, vyhledáno 20. 7. 2013.

[2] *Wenji gui Han* 文姬歸漢 (*Návrat Wenji do Han*), třináctá píseň, 12. stol.

Fragment původního svitku. Museum of Fine Arts, Boston.

24,8 × 67,2 cm.

Zdroj: <http://www.mfa.org/collections/object/lady-wenji-s-return-to-china-parting-from-nomad-husband-and-children-29004>, vyhledáno 20. 7. 2013.

[3] *Wenji gui Han* 文姬歸漢 (*Návrat Wenji do Han*), první píseň, 12. stol.

List alba. Národní palácové muzeum 國立故宮博物院, Taipei.

Každý list přibližně 51 × 31 cm.

Zdroj: http://www.npm.gov.tw/exh100/oversize10007/en_01.html#a0, vyhledáno 20. 7. 2013.

[4] *Wenji gui Han* 文姬歸漢 (*Návrat Wenji do Han*), osmá píseň, 12. stol.

List alba. Národní palácové muzeum 國立故宮博物院, Taipei.

Každý list přibližně 51 × 31 cm.

Zdroj: http://www.npm.gov.tw/exh100/oversize10007/en_01.html#a0, vyhledáno 20. 7. 2013.

[5] **Huizong** 徽宗 : *Lamei shan qin* 臘梅山禽 (*Vosková slivoň a horští ptáci*), 12. stol.
Závěsný svitek. Tuš a barvy na hedvábí.

Národní palácové muzeum 國立故宮博物院, Taipei.

83,3 × 53,3 cm.

Zdroj: CHENG Yen-wen: *Tradition and Transformation: Cataloguing Chinese Art in the Middle and Late Imperial Eras*. University of Pennsylvania, 2010.

[6] Bronzová rituální nádoba *hu* 壺 s loveckou scénou pocházející z období Válčících států, 6.-5. stol. př. n. l.

Bronz. Palácové muzeum 故宮博物館, Peking.

Zdroj: *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale University Press, 1997, 21.

[7] Detail dekorace rituální nádoby *hu* 壺 s loveckou scénou pocházející z období Válčících států, 6.-5. stol. př. n. l.

Zdroj: EBREY Patricia Buckley: *The Cambridge Illustrated History of China*.

Cambridge University Press 1996, 43.

[8] Laková schránka s výjevem úřednického procesí na vozech, 316 př. n. l.

Baoshan 包山, hrobka 2. Hubei Provincial Museum 湖北省博物館, Wuhan.

Výška 10,8 cm. Průměr 27,9 cm.

Zdroj: *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale University Press, 1997, 20.

[9] Mahasattva džátaka, dynastie Zhou, 6. stol.

Jeskyně 428, Dunhuang 敦煌, Gansu.

Zdroj: http://www.colby.edu/personal/a/aweitz/AR273_s07/week_5/week_5.htm,

vyhledáno 20. 7. 2013.

[10] **Li Tang** 李唐 : *Jin Wengong fuguo tu* 晋文公复国图 (*Vévoda Wen z Jin obnovuje svůj stát*). 1140.

Podélný svitek. Tuš a barvy na hedvábí. Metropolitaní muzeum, New York.

30,2 × 1242,2 cm.

Zdroj: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/40051>,

vyhledáno 20. 7. 2013.

[11] **Hu Gu** 胡环 : *Chu lie tu* 出猎图 (*Lovci s orly*), 10. stol.

List alba. Tuš a barvy na hedvábí.

Národní palácové muzeum 國立故宮博物院 , Taipei.

7182,9 × 104,1 cm.

Zdroj: HU Yue: *The political import of the “Buddha” and the “Foreign Kings” in Barbarian Royalty Worshipping Buddha*. University of Hong Kong, 2009, essay.

[12] **Li Zanhua** 李赞华 : *She qi tu* 射骑图 (*Lukostřelec s koněm*), 10. stol.

Podélný svitek. Tuš a barvy na hedvábí.

Národní palácové muzeum 國立故宮博物院 , Taipei.

27,1 × 49,5 cm.

Zdroj: HU Yue: *The political import of the “Buddha” and the “Foreign Kings” in Barbarian Royalty Worshipping Buddha*. University of Hong Kong, 2009, essay.

[13] **Zhao Guangfu** 赵光辅 : *Man wang lifo tu* 蛮王礼佛图 (*Barbarský král uctívající Buddhu*), 10. stol.

Podélný svitek. Tuš a barvy na hedvábí. Cleveland Museum, Ohio.

28,6cm × 103,5cm.

Zdroj: www.wiki.guoxue.org, vyhledáno 20. 7. 2013.

[14] Li Gonglin 李公麟 : *Ren ma tu* 人马图 (*Five horses / Pět koňů*), 11. stol.

Tuš a barvy na papíru. Yamamoto Teijino Collection, Tokyo.

29,3 × 225 cm.

Zdroj: HU Yue: *The political import of the “Buddha” and the “Foreign Kings” in Barbarian Royalty Worshipping Buddha*. University of Hong Kong, 2009, essay.

[15] *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍 (*Osmnáct písní hunské píšťaly*), 14.-15. stol.

Detail z první písně.

Podélný svitek. Tuš, barvy a zlato na hedvábí. Metropolitaní muzeum, New York.

Dar nadace Dillon Fund z roku 1973.

28,6 × 1196,3 cm (29,2 x 1544,5 cm včetně montáže).

Zdroj: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/39569>,

vyhledáno 20. 7. 2013.

Stejně jako: [16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36]

[16] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z druhé písně.

[17] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze třetí písně.

[18] Nástěnná malba ženských figur v kitanské hrobce, 1088.

Kulun Banner, Jilin, Vnitřní Mongolsko.

Zdroj: ROEX Robert A.: *Some Liao Tomb Murals and Images of Nomads in Chinese Paintings of the Wen-Chi Story*. *Artibus Asiae*, Vol. 45, No. 2/3, 1984, fig. 13.

[19] Ma Yuan 马远 : *Shanjing chunxing* 山徑春行 (*Jarní procházka po horské pěšině*), 12. stol. Tuš a barvy na hedvábí. 27,4 × 43,1 cm.

Národní palácové muzeum 國立故宮博物院 , Taipei.

Zdroj: WANG Yao-t'ing: *Čínské malířství*. Průvodce filosofií, technikou a historií. Knižní klub, Praha 2008, 153.

[20] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z páté písně.

[21] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z šesté písně.

[22] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze sedmé písně.

[23] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z osmé písně.

[24] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z deváté písně.

[25] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z desáté písně.

[26] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z jedenácté písně.

[27] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze dvanácté písně.

[28] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze třinácté písně.

[29] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze třinácté písně.

[30] Nástěnná malba kočáru v kitanské hrobce, 1088.

Kulun Banner, Jilin, Vnitřní Mongolsko.

Zdroj: ROREX Robert A.: *Some Liao Tomb Murals and Images of Nomads in Chinese Paintings of the Wen-Chi Story*. *Artibus Asiae*, Vol. 45, No. 2/3, 1984, fig. 9.

[31] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze čtrnácté písně.

[32] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z patnácté písně.

[33] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze šestnácté písně.

[34] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail ze sedmnácté písně.

[35] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z osmnácté písně.

[36] *Hujia shiba pai*, 14.-15. stol.

Detail z osmnácté písně.