

Čínská literárnost: pojem a téma

Oldřich Král

Univerzita Karlova



Tato stať vznikla jako odpověď na žádost brněnských organizátorů o úvodní přednášku na jejich 10. výroční česko-slovenské sinologické konferenci ve dnech 25.–26. listopadu 2016. Přednáška zaujala a rukopis vzbudil pozornost. Na žádost redakce Světa literatury jsem ji dotvořil do stávající podoby. O. K.

Čínská literárnost je už nějakou dobu velmi frekventovaný pojem a aktuální téma klasických čínských literárních studií, jakmile vystoupí z úzkých hranic oborového uvažování.¹

A tak mi dovoluňte předložit pár stránek, jež momentálně leží na mém stole, jako součást toho, co klasickou čínskou literárnost zavádí do provozu obecné a srovnávací literatury z pohledu jejího živého čtení.²

Vycházím totiž z toho, že tu literatura všeobecně a klasická čínská literatura zvláště není od toho, abychom ji znali, ale je tu od toho, abychom ji četli. A že máme-li ji číst tak, aby to stálo za to, musíme jí rozumět. Rozumět jejím způsobům, pochopit důvody a okolnosti těchto jejích způsobů, pochopit, k čemu to u ní vedlo a vede, abychom si četbu užili a aby popřípadě dávala smysl i tomu, komu je jinak Čína celkem lhostejná.³

1.

Sám pojem literárnosti přišel samozřejmě odjinud. Od ruských formalistů a jejich následovníků, přišel od Viktora Šklovského přes Jurije Tyňanova do Prahy, kde se ho

1 Saussy (ed.) 2006.

2 Král 2011 a 2014; Li 2015.

3 V tomto ohledu byla pro mne bezpochyby inspirující zkušeností dlouholetá praxe kurzu Jiné hlasy, jiná písma, který praktikujeme s indologem Lubomírem Ondračkou v rámci bakalářského a magisterského programu komparatistiky na pražské filozofické fakultě UK. A v jistém dílčím smyslu to byla i zkušenost semestrální přednášky čínské filosofie, z níž povstala moje kniha (Král 2005).



posléze ujal Felix Vodička, protože potřeboval integrovat pojem struktury do své evoluční představy dějin.⁴

Felix Vodička přitom pracoval s Ingardenovým pojmem konkretizace,⁵ a to v mezích strukturalismu, bez onoho fenomenologického horizontu, který mu byl cizí.⁶

A aby dospěl ke konkretizaci (struktury) díla, nebo celé řady děl, aby dospěl k jejímu živějšímu (objektivnímu) pochopení a k širšímu porozumění, Felix Vodička rekonstruoval dobovou (tedy historickou) literární normu, aby následně porozuměl proměnám jejího hodnocení.

Vodička se nechtěl spokojit s čistým rozbořením díla, s jeho čistým analytickým popisem, dílo tu není samo, představa o něm, jeho účinek, to, co literární dílo vyvolává a co po sobě u čtenářů zanechává, to je to, s čím vstupuje do celku literatury, samozřejmě do dějin literatury, protože Vodička stále zůstával především historikem.

Zásadní průlom do pojmu literárnosti ale přinesla kostnická škola recepce, škola, která nově inspirovala ani ne tak literární historii jako literární hermeneutiku, která aktualizuje hermeneutické techné jako interakční umění čtení a interpretace a překladu.⁷

2.

Odtud na jedné straně vedla cesta filologů, jejímž středobodem byla interpretace textů ve spojení s novými objevy a s novými možnostmi textologie; a na druhé straně tu byla filosofická cesta výkladu a rozumění po souběžných trasách literární hermeneutiky a hermeneutiky filosofické.

To ovšem často znamenalo výrazný přesun důrazu z textu (z autora) na čtenáře, přičemž nejen připouštíme, ale dokonce předpokládáme, že se text svým způsobem dotváří až právě cestou čtení, tou cestou, které Číňané od začátku 17. století zcela běžně říkali *dufa 讀法*, „umění číst“.⁸ A to právě v tom procesu Vodičkovy (respektive Ingardenovy) konkretizace; ani Kostnici k tomu nepotřebovali.

Na jiné, na té širší Gadamerově straně, to ovšem znamenalo fenomenologicky otevřenou hru mezi čtenářem a textem, hru, dávající šanci kontaktu a splynutí v různosti „horizontů“, dávající šanci srovnání a překladu, při níž historická podmíněnost, dobová podmíněnost ustupuje podmíněnosti kulturní, nebo prosté podmíněnosti určitého celku.⁹ Včetně takových celků, jakým byla Čína, celku založeném organicky, bytostně ignorujícím zákon kauzální linearity a z ní odvozené lineární historičnosti. S tou velkou knihovnou konstruovanou editory, kritiky, bibliografy, vydavateli a knihovníky. A čtenáři.

Čtenáři tohoto celku, celku racionality, která našla svůj základní a univerzální výraz v binárním kódu, který pojmenovala a praktikovala a dodnes praktikuje *Yijing* —

4 Vodička 1998.

5 Vodička 1998, s. 283–321.

6 Ingarden 1989.

7 *Čtenář jako výzva...*, 2001.

8 *How to Read the Chinese Novel...*, 1990; Král 2015.

9 Gadamer 2010 (pův. vydání 1960).



Kniha proměn,¹⁰ nejvýraznější dílo čínské racionality, jež na principu kombinace a situovanosti částic založila nekonečný řetězec změn a návratů celku. Vzorec, který na principu vztahu minima jednotlivosti a maxima celku realizoval svůj pravzorec už ve znakovém písmu, které vše, co následovalo, hluboce předznamenalo a stále dál poznamenává.¹¹

Tak se také realizuje virtuální celek jinak upořádaného kontinua jednotlivostí, jež jsou si na různých úrovních autoreference sobě podobné i nepodobné, s jiným typem vztahů uvnitř toho virtuálního celku. S jiným typem vztahů i jeho estetické racionality, kterou bychom na způsob evropské moderny, a tudíž nejspíš velmi nelogicky nazvali synestézií; s tím dvojznačně bizarním prohlášením, že Číňani vynalezli a formulovali synestézii dávno před Baudelairovými „Correspondences“.¹²

To je ostatně typické selhání tvrdit, že něco, co je v našem celku, v jeho logické uspořádanosti a v jeho historické posloupnosti přirozenou součástí moderny, něčím přímo emblematicky revolučním, patřilo „kupodivu“ v jiném celku čínské literárnosti a v logice její jiné uspořádanosti k nejstarším, kmenovým kategoriím, ke klíčovým formulím. Synestézie představovala prostě něco, co k čínskému literárnímu (a výtvarnému) provozu patřilo tak vehementně, že se tím nikdo dodnes nemůže zabývat jako něčím zvláštním. Pakliže je to něco, bez čeho nejen celek rozhovoru, ale ani jednotlivé promluvy toho rozhovoru a jeho provozu nejsou dost dobře čitelné, ne-li nečitelné, natož aby byly „přeložitelné“.

Takže když evropský kunsthistorik na nějaký projev této čínské synestéze narazí, a navíc jej zcela spontánně postaví do určité konkrétní hodnotící souvislosti, vznikne typický hodnotový nesmysl, pustá naivita. Stejně jako když se třeba klasická čínská formule, jako je xie-yi 寫意 (doslova: „psát myšlenku, psát ideu“), nazve impresionismem.

Protože všechno, co se v takové či onaké estetické racionalitě a v její literárnosti děje, děje se v rámci určitého daného pole, a jen v tom poli má ten význam, a ten smysl, a tu hodnotu, ať už pochází z centra, či z periferie toho pole, prostě jak byla ta centra a ty periferie vržena, jak se měnila podle měnících se zadání a adresátů za měnících se okolností, podmínek psaní, jiné kompilace, jiné technologie a jiné konzumace.¹³ V tomto ohledu nepochybně zásadním krokem kupředu je Owenovo cambridgské kompendium,¹⁴ navzdory své smyšlené vizi „vytvořit souvislé vyprávění, které se dá číst od přední desky k zadní“.¹⁵ Mimochodem: proč by někdo něco takového dělal?

10 *Kniha proměn...*, 2016.

11 Ledderose 2000.

12 Chaves 1987–1988.

13 On prostě není jeden příběh, ono je více příběhů ať už literárnosti, anebo výtvarnosti, anebo jakéhokoli jiného pole našeho praktikování racionality. A trvání na jednom příběhu nemůže skončit jinak než například smetením celé novodobé etapy čínské tušové malby, jakého se dopustil jistě geniální kunsthistorik-vypravěč, jakým byl E. H. Gombrich ve své nesmrtelné „story umění“, tedy *The story of the Art* (1. vyd. 1950, Phaidon Press Limited) na s. 155 16. vydání z roku 1995. Ve kterém samozřejmě musí nenávratně zmizet i náš tak aktuální „génus jedné čáry“ Shi Tao, čili Mnich Okurka (srov. Mnich Okurka 2007).

14 *The Cambridge History of ...*, 2010.

15 Tamtéž, vol. 1, s. XVI.



Evropská umanutost příběhem opravdu nemá konce! Copak je to tak napínavé? To nemůže skončit jinak než psaním indexu a čtením indexem.

3.

Naše Evropa se stala globálním světem. Tak se cítí, tak se chová. Měla by to být ovšem podle mne globalita tak trochu podmíněná. Globalita, která nemá nárok, nevstřebá-li například zkušenost, kterou představuje čínské paradigma racionality a její literární paradigma. A ne že tuto zkušenost převálcuje. Protože paradigma původní tak zdánlivě hybridní čínské literárnosti, to je stále živá zkušenost (prožitok) jiné uspořádanosti lidské energie, které říkáme literárnost, v celé své velmi dynamické racionalitě a kultuře.

V tom je trochu paradoxně její současný globální význam a smysl, a ne v jejím účelově zjednodušeném „reformním“ kánonu, kterým generace čínských reformistů tečovala staré kánony jen v těch vybraných citlivých místech, s těmi vybranými slovy a jejich kanonickými přípodotky, aby taky s něčím přišla, co by připomínalo „modernost“, která se rovnala aktuální seberealizaci. Bizarním příkladem je odznak té modernosti, kterou „zakladatel čínské moderní literatury“ ověncil *Sen v červeném domě* tím, že jej zprostil jakéhokoli podezření z pletek s vlastní (před-moderní) literaturou.

4.

Poststrukturalismus a postmoderna přitom otevřely cestu méně jednoznačnému, otevřenějšímu čtení i této čínské zkušenosti, akceptováním mnohočetnosti faktů a mnohočetnosti vztahů bez vsuvky toho jednotného a základu v té nekonečnosti začátků a konců. A tak může v této aktuálnější globálnosti, prosadí-li se, fungovat každá silná literární zkušenost, jako je čínská, jako jiný nepředpojatý zážitek psaní a čtení v jeho původním radikálně exponovaném souručenství jazyka a subjektu, v němž se subjekt vždy znovu konstituuje, zároveň exponuje, zároveň odhaluje i proměňuje.

To je ta literárnost, jejíž uchopení je nutným předporozuměním současného zážitku toho, co pracuje s představou, se smyšlenkou, s výmyslem, s iluzí, se zdáním jako virtuálními akty stávání se, zůstávání, stávání se jiným.

Tady nejde o minulost. Do tohoto pole stále živé literárnosti patří i čtení jako je to naše, to čtení odjinud, v jiném průsečíku individuálního s kolektivním, současného s historickým, vědomého s podvědomým. Navíc čtení obohacené o to nejsoučasnější zakoušení mnohosti a různosti v radikální estetizaci života, kterou představuje naše nejsoučasnější literárnost.

A tak se vracíme z nejrůznějších stran zas a zas ke čtení, k tomu čtení, o které jde především, a ovšem i k překlada, jako meznímu způsobu čtení odjinud.

5.

Žádná rozvaha o čínské literárnosti se nemůže vyhnout starému sinologickému idiomu, proč Číňani, podle mne celkem rozumně, neměli tzv. literární dějiny. A proč



my, místo abychom se nad tím vážně zamysleli, tak jsme jim je promptně napsali. Samozřejmě na svůj způsob. Co nejsouvisleji jsme převyprávěli takzvanou „klasickou čínskou literaturu“ jako standardní evropské historické syntagma, příčinu a následek, příběh — jinou šanci jsme neměli. Jinak to nešlo, když jsme jinak myslet neuměli, a ani nechtěli.

Číňani ovšem neměli dějiny literatury, dokud jim je Evropané nenapsali, z jednoho prostého důvodu: oni neměli literaturu. Kterou jsme ostatně my do 18. století taky neměli. Čínský pojem *wenxue* 文学 je mechanický původně japonský překlad (podle vzoru „chemie“ to je *huaxue* 化学 a podobně). Dodatečné odkazy na Liu Yiqinga (403–444), že ve svých *Nových vyprávěních o tom, co se ve světě povídá* má jednu kapitolu takto nazvanou, je dosti neobratný a evidentně zavádějící argument; spíš i tam je to o literárnosti, o literárním chování.

Z dobrých důvodů, a vlastně dávno před námi, Číňané měli „literárnost“. Takže když jsme před nějakým časem začali konečně mluvit o čínské literárnosti, ať už z jakýchkoli důvodů, začali jsme konečně mluvit k věci.

Goethe, když vymýšlel svou světovou literaturu, tak argumentoval, že i oni (rozuměj Číňani) jsou konec konců „stejní jako my“; takže s jistou nadsázkou bych teď mohl říct, že nám teď jde o to „konec konců“.

A ne o to, jak jsme si všichni podobní, až to není hezké!

Ale teď bez legrace. Tím myslím to, že budeme brát pojem čínské literárnosti především jako pojem typologický a v tom smyslu budeme brát čínskou literárnost jako téma obecné a srovnávací literární vědy v horizontu otevřeného rozumějícího čtení, v gestu otevřeného a úplného překladu.

Literárnost totiž opravdu není to, jestli se někde něco rýmuje, nebo to má stejný počet slabik a tak podobně.¹⁶ Literárnost je paradigma jistého způsobu vidění světa, jistého jeho výrazu a významu. Je to specifický aspekt a kvalita lidské racionality a jejího chování, produkující cosi, čemu teď, v Evropě zhruba od 18. století, říkáme literatura, ale co se tímto produktem a touto entitou zdaleka nevyčerpává. Literárnost je energie, která funguje i tam, kde „literatura“, ještě není, anebo už není.

Ovšem abychom možná nesouvisle, ale zato smysluplně popsali takovou typologicky uchopenou „literárnost“, jako je čínská literárnost, nemáme jinou šanci než typologickou analýzu cílevědomě pracující na výsledném analytickém paradigmatu; která nepracuje na příčině a následku, ale na vztahu a okolnostech; ne na příběhu, ale na metafoře. (O tom je ostatně ta metafora, která se objevuje v pojmosloví fakultního projektu „Kultury jako metafory světa“, součást programu *Racionalita ve vědách o člověku*, jež inicioval a redigoval Miroslav Petříček.)

6.

Vraťme se však k tomu, co je pro tu chvíli zásadní. Čínská literárnost ve smyslu typologicky uchopené literárnosti jako určitého celku je pole, jež se samozřejmě nabízí ke srovnání s jinými celky, s jinými poli literárnosti, chtělo by se říci s jinými ucelenými poli literárnosti. To však jen s tou výhradou, že hranice těchto polí jsou statusy relativní,

¹⁶ Slupski — Lomová 2006, s. 17–18.



jsou statusy otevřené, protože otevřenost k těmto polím statutárně patří a je spoludefinuje. Už tím, že překlad, zásadní fenomén otevřenosti a průchodnosti hranic, je cosi, co od začátku takové pole spoluvytváří. Vždyť kdoví, zda *Knihy písni* není už sama přepisem, překladem. Vždyť je sotva představitelné, že by tam zahrnuté a pojaté etnické, sociopolitické a historické celky tvořily od začátku jednu topojazkykovou jednotku.

Čínská, svým způsobem uzavřená a přitom stále živá, otevřená a inspirující zkušenost jiné uspořádanosti lidské energie zvané literárnost se od začátku točila v příznačné lyrické smyčce. Takže jestli Karl Kroeber a spol. říkají, že „nikdo nemůže zpochybnit fakt, že vyprávění příběhů vždycky bylo základním prostředkem, jímž se většina lidských společností definovala“, pak by to byli zcela jistě staří Číňané, kteří by ten fakt zpochybnili.¹⁷ Byl to lyrismus, a ne vyprávění příběhu, který nikdy neopustil pozici jejich velkého kódu. Lyrismus prostupuje vše. A zákonitě prostupuje i kritický a popisný metajazyk metatextu, kterým tato velká zkušenost bezmála po celou dobu své existence disponovala.

My jsme jejich formule a formulky přitom nikdy nebrali vážně jako skutečný klíč k pochopení toho dění. A Číňani na to ovšem ochotně přistoupili. A překládali si naše formule, aby to bylo světové, dneska globální.

Nedávno mi jeden Evropan užasle vyprávěl, jak jeho čínští teoretičtí kolegové prahnou po tom, aby obezřeli všechny obzory evropské klasické i moderní literární teorie, aniž by je, zdá se, jakkoli zajímalo podívat se na ty pro ně zřejmě za obzor dávno zapadlé odkazy vlastní teoretické mateřštiny, oné sebereflexe, jejíž racionalita naopak jeho docela zajímala, kdykoli na ni narazil.

7.

Čínští literární myslitelé a kritici přitom velmi živě a velmi vytrvale sledovali dění své literárnosti a vždy znovu a celkem úspěšně se snažili pojmenovat principy, jimiž bylo dáno, měnilo se a utvářelo její upořádání. Není pochyb, že tato jejich myslitelská a kritická kreativita, založená na intenzivní interakci jejich vlastního psaní a čtení, tuto literárnost zpětně hluboce ovlivňovala a spoluutvářela, spoluutvářela formy a postupy, do nichž se ona tvořivá energie vlévala a v nichž se ustavovala. Takže by mělo být dnes celkem zřejmé, že bez tohoto myšlení, bez této sebereflexe není tato literárnost ani úplná ani dost srozumitelná, včetně její specifické dikce a jejích řečových gest.

Žánrové a analytické paradigma *Ducha básnictví řezaného do draků* nemohlo vypadat jinak, než jak vypadá, včetně té podceňované praxe racionality, jakou je paralelnost, paralela, která tvoří řád a rytmus té racionality, řád a rytmus, bez nichž je jen hrubě čitelná.

Jen v řádu a rytmu celku, i v rytmu jeho součástí se dá číst Liu Xie.

Síla De 德,
již představuje literární forma wen 文
je velká!
Vždyť proč by se jinak rodila s nebem a zemí?

17 Kroeber 1992, s. 2.

Modrá a žlutá
se liší barvou,
čtverec a kruh
se různí tvarem.
Slunce a měsíc, nefritů pár,
zavěšen na obloze krásí její vzhled xiang 象,
hory a řeky, hedváby pestré, značí její tvar xing 形.
To je forma wen 文 nejhlubší cesty Dao 道.¹⁸



8.

Rytmus ostatně je tou zásadní estetickou kategorií pronikající v Číně vším, lyrikou stejně jako narativitou či dramatikou, i dál napříč tou radikální opakovaně zmiňovanou synestézií spojující vše — psaní, grafii, malbu, hudbu, zpěv, tanec.¹⁹ Ano, tanec, kterým to ostatně začalo a bez něhož by *Kniha písní* nebyla, jak je.²⁰ A nic z toho, co následovalo, by nebylo, jak je, včetně novodobého pozdněmingského a qingského „pravidelného kapitolového románu“, jak tomu zhanghui xiaoshuo 章回小说 neohrabaně říkáme. Pravidelný rytmus je to, co dělá tento útvar. Něco, co na světě mimo sféru čínského vlivu, pokud vím, nemá obdoby, lyricko-narativní vynález, o kterém tak docela přesně nevíme, kdy a jak začal, kdo ho vynalezl, zato víme přesně, kdo ho uzavřel a přestal psát výměnou za evropský klíč obratu a spásy.

Tento narativní útvar vděčí za svou rytmickou formuli paralelního narativního gesta epizodicky podvojných kapitol, jakož i za všechny řečové formule a formulky, sugerující přítomnost a interakci vypravěče a posluchače, autora a čtenáře, prvotní tradici vypravěčské performance veřejných i nájemných vypravěčů. To je sice pravda, ale to ještě nijak nevysvětluje chování literátů, včetně těch nejgeniálnějších a všestranně rafinovaných tvůrců, ta jejich „zůstávání“ při tom na první pohled stereotypním modu, pouze ironicky či parodicky napínaném mnoha prostředky přinášenými odjinud.

Včetně té dynamické perspektivy jejich (rozuměj „literátské“) krajinomalby, pohybující se ve střídě času, místa a situace.

Včetně organické rytmiky tušové čáry, ohýbající se a lámající se podle diagramu kontinuity a diskontinuity biostráty, biosféry, jak ji názorně a velmi kompletně představí tušová encyklopedická gramatika Li Yuovy *Zahrady hořčičného semínka*, jejíž vydavatel neměl, jak známo, k románu daleko.²¹

Včetně té organické rytmiky tušové čáry, jak ji dávno před ním vnímal a realizoval pro mne teď tak aktuální autor *Slivoně ve zlaté váze*,²² který s neuvěřitelnou vynalézavostí celou stokapitolovou *Slivoně* vepíše do jedinečného diagramu, který mu nabízí grafická zkratka „tušové slivoně“ jeho malířských souběžníků, když ve svých

18 *Duch básnictví...*, 2000, kap. „Výklad cesty“, s. 31.

19 Král 2009.

20 Král 2006.

21 Král 2016.

22 *Jin Ping Mei, aneb Slivoně ve zlaté váze*. Anonymní čínský román, vyšlo šest svazků, kapitoly 1–60, přel. O. Král.



rytmicky se opakujících kapitolových dekadách vždy na pomyslné značce sedmé kapitoly bez varování láme vyprávění (cizí) epizodou, aby se vzápětí oklikou vrátil do oné původní trasy svého fraktálu.

A proč to dělá? Možná proto, že kniha není obrazem života, tou prostou mimesis, kterou ostatně činí literáti, básníci a malíři všech oborů a žánrů vždy znovu proklínali, ale je mu živou věcí a v ní, jako v každé živé věci, probíhá artikulace anebo segmentace, ty straty a teritorializace, s úniky a s úhyby té deteritorializace a destratifkace, jež s momenty následného zpoždění či ztuhnutí, či naopak zrychlení a zlomu a zastavení spoluvytvářejí ono konečné uspořádání celku, onu jednotu té multiciplity, jež dílo napohled tak rozkouskované a nepořádně variující činí konzistentním, ovšem konzistentním v bytostné analogii toho, o čem dílo mluví, s tím, jak je udělané.

Všechno souvisí se vším. A vědomě. Živé artikulace a fragmentace a napínavého kombinování v té dynamické perspektivě si vehementně všímá i úhlavní komentář *Slivoně ve zlaté váze*, když čtenáři vysvětluje zcela zásadní relativitu oné strukturální kapitolové pravidelnosti. Tady bych si dovolil doslovnější citaci, protože je to dosti návodné a docela zábavné. Viz *Umění číst*, paragraf osmý:

Všech sto kapitol *Jin Ping Mei* bez výjimky vykazuje základní uspořádání do dvou proti sobě stojících epizod, takže máme před očima celkem dvě stě epizod. Vykytují se však také kapitoly, v nichž jsou ony dvě epizody jakoby překlenuty jednou souvislou promluvou. A taky jsou dvojice epizod, jež jsou jaksi skrytě propojeny, protknuty jedním čepem, takovým čepem je například Zhao Yuantanův „Tygr“. A jsou zase kapitoly, v nichž každá z obou epizod je rozdělená na dvě části; píše-li autor takovou dvojici epizod o dvou částech, napíše první část první epizody, načež pokračuje první částí druhé epizody, pak pokračuje druhou částí té první epizody, aby posléze dokončil tu druhou epizodu jako takovou. Ale jsou i kapitoly, jejichž dvě epizody jsou totálně prokombinovány a promíchány. A konečně jsou i takové kapitoly, do nichž je vepsána jedna celá jiná epizoda navíc. Shrnuto a podškrtnuto, ty dvě epizody, to je takové na oči stavěné žbrlení, ale kdo se do těch všech kapitol zadívá pozorněji a detailněji, tak ví své!²³

9.

Trvalo století, než jsme si aspoň trochu dokázali užít takzvaný klasický čínský román.²⁴

Užít si jeho organické hybridity, v níž míchá čistou lyriku s písněmi, popisné verše s veršovanými expozicemi, dramatické árie a suity s performancemi, rétorická gesta s orálními. A do toho všeho taky hybridní, leč stále intenzivnější autorské komentáře.

To všechno do tkáně narativu v nepřetržité hře opozic a juxtapozic, v krajíně nekonečné rétorické plurality, do překladu bohužel nepřenositelné

A nejde jen o *Slivoně*. Jakkoli vzdálení, tak blízko jsou si se *Snem v červeném domě*. Třeba v topologickém ohledu. Ten výrazný topický aspekt obou těchto „rodinných“

²³ Zhang Zhupo 2015, s. 116–118.

²⁴ Král 2014, s. 60–81.

románů. Ta místa, to není něco, co je těmi texty až dodatečně tematizováno, ta místa jsou čímisi, čím se obě díla dějí, čím jsou vlastně jejich příběhy psány. Psány skrze ta místa, ty ulice, ty domy, ta jejich okna, ty jejich zahrady, zdi, všechny ty věci, jež tu v mimořádné frekvenci a naléhavosti vystupují. Jako by ty romány byly jimi a skrze ně psány. A ovšem — také — skrze ně čteny a vnímány.

Protože to nejsou místa děje, to je jedna velká souhra míst, jež zhusta graduje vztahy postav, situace mezi postavami, situace mezi skupinami postav. Přičemž každý jedinec je tu nějak zastupován, nějak prezentován, předváděn v tom svém opakujícím se metonymickém gestu.

A to vše v dynamické perspektivě, která patří k hlavním gestům čínského lyrismu v kterémkoli žánru. Možná by sem patřilo ještě jedno téma, které mne v poslední době zaujalo, ty dvě zahrady, zahrada ve *Slivoni* a zahrada ve *Snu*, která jako kdyby byla tak trochu psána jako protizahrada. Ale to by nás zavedlo daleko.

10.

Nejde totiž jen o román, a nejde až o román. Trvalo nám dost dlouho, než jsme si dostatečně všimli, do jaké topologicky dynamické perspektivy nám, často velmi zaumně, balili své novely tangští literáti.²⁵ Ve hře na fikci a nefikci. Někdy zábavně. Někdy s moralitou, jednou průhledně, jindy rafinovaně. Někdy cynicky.

Rafinovaně, když tangský novelista Shen Jiji na konci své „liščí“ novely *Život paní Ren* napomíná svého potenciálního vypravěče chuan 傳, aby zaznamenal to podivuhodné zhi yi 志異, přičemž to činí s průhlednou rozpomínkou na asi nejstarší, v každém případě včasahující definici lyrické básně (shi, yan zhi ye 詩言志也).

Cynicky a „morálně“, když protáhne svůj intimní příběh „literátskou“ ulicí a tou „ulicí“ si ji nechá odsouhlasit, s očekávaným závěrem, že jeho protagonista dobře udělal, když dělal, jak dělal, necháváje počínání jeho ženské protihrdinky bez povšimnutí.

A tak se hraje celá velká dobová hra na chuanqi odvíjející se v těch sterých proměnách mezi zaznamenáníhodnou podivuhodností yi 異 a prázdnotou fikce xu 虛, přičemž shen 神, věci a bytosti nadané zázračnou mocí zůstávají jaksí na okraji, neboť jejich pobyt mezi lidmi nemá podle autora titulní novely *Starožitné zrcadlo* nikdy dlouhého trvání, a nejspíš je to tak dobře, i když občas, podle jiného autora, je ironií dějin, že ledacos z těch pravých dějin, na odiv vystavovaných všem známých „skutečných a jediných pravých dějin pravých hrdinů“, by se bez nich možná ani nestalo:

Z toho je patrné, že i nejedno vítězství nejednoho pravého vladaře záviselo na pomoci skrytých bohatýrů. Neboť co by se například stalo, nebýt hrdiny tohoto našeho příběhu? Vždyť ten, kdo si zamane pozvednout prapor rebelie bez takové mocné podpory, dopadne zpravidla jako kudlanka nábožná vrhající se proti kolům rozjetého vozu, aby jej zadržela. Nebo si snad myslíte, že bych se zbytečně namáhal pro příští generace zapisovat tento příkladný příběh se šťastným koncem, já, který vynikám takovou leností? Ostatně nejsem sám, kdo tvrdí, že ono tolik oslavované vojenské

25 *Starožitné zrcadlo...*, 1977.



umění vévody z Wei nejméně z poloviny pocházelo od jakéhosi neznámého bohatýra, kterému prý tehdy říkali Rudovous.²⁶

A stejně tak bezmála o tisíc let později z jiného světa zazní promluva, kterou ve *Snu v červeném domě* Víla Probuzení poučí sotva rozum beroucího Baoyuho, co to vlastně ve svém podivuhodném snu slyšel a viděl, a co ještě uvidí a uslyší, a jak že to má brát, anebo číst, a konec konců žít. Je to prý nakonec vždycky hlavně o člověku, o konkrétním člověku, to, co se mu, třeba ve snu, přihodilo, až pak o melodii, o nějaké písni, protože bez toho člověka, který to dokáže prožít a pochopit, by nebylo ani té písně, ani té krásy, ani podmanivé melodie. Tak nějak to myslí a říká Víla Probuzení a užije při tom dost nepřeložitelný výraz. „Bez toho člověka, který je in, se ta krása, která je v tom, pochopit nedá.“ (非箇中人不知其中妙)

Jestli Víla myslí toho, kdo to původně zažil a o kom to je, anebo tím myslí geniálního čtenáře, o tom se nějak nemůžeme ani po více než dvou staletích dohodnout. I britský překladatel D. Hawkes na něm tak trochu ztroskotál.²⁷ Já jsem byl před čtyřiceti lety na tomto místě možná o něco lepší, ale stejně...

A tak se na trochu jiný způsob vracejí ty věčně živé dynamické klasické dvojformule, jako to zuo 作 (tvořit) versus shu 述 (tradovat, předávat), nerozlučně patřící k čínské literárnosti v tolika aspektech, v různých situacích, v různých dobách. Tam, kde se přihodilo to zuo 作, vždy znovu přichází shu 述, bere a předává, přijímá a rozvíjí, pokračuje, a to pokračování je tak příznačné. Co s originalitou, když se dá pokračovat?²⁸

Stejně jako zhen 真 a jia 假, ta fikce a ta realita, to není nic, co přišlo až zahradou *Dalekých vyhlídek*.²⁹ Cao Xueqin jenom geniálně vytáhl tuto starou dvojici na světlo boží a vytvořil z ní klíčovou paradoxní formuli svého vyprávění.³⁰

Stejně jako tong 通 (trvání) a bian 變 (změna).³¹

ZÁVĚR

Potud alespoň několik málo příkladných fenoménů, z nichž se čínská literárnost skládala a skládá a kolem nichž se vždy znovu a třeba jinak točí, co spoluvytváří její vnitřní dynamiku napříč dějinami. Jako by ty dějiny ani nepotřebovali. Konec konců, když víme, kdo byl Cao Xueqinův přítel a brach nejbližší, že to byl Liu Ling, případně Ji Kang, Ruan Ji, lidé jednoho rodu, z různých sekvencí dlouhého horizontálního svitku čínské literárnosti, jsoucí navzájem vždycky na dohled.³²

Stejně tak otevřená by měla být tato stará čínská literárnost i nám. Nakolik jsme s to v rámci toho jednoho pole a té jedné rozpohybované perspektivy, toho jejího nekonečného dění něco uvidět a nazřít. V aktuálním poli našeho literárního provozu, ve vztahu ke čtenáři v naší aktuální interakci.

26 Tamtéž, s. 208–216.

27 Cao Xueqin 1973, I/139.

28 Král 2014, s. 60–81.

29 Král 2013.

30 Anthony 1997.

31 Liu Xie 2000, s. 225–229; Král 1991.

32 Na ně byla, nikoli náhodou, soustředěna má pozornost v *Knize mlčení* (1971).



Třeba i pod vlivem a inspirování i těmi nejposlednějšími myšlenkovými posuny, vesměs se odvracejícími co nejradiálněji od podstaty k okolnostem, a tak se také víc a víc otvírajícími jiným než lineárním způsobům nazírání světa; jako to třeba činí teorie chaosu, s níž jsem se setkal ve velmi inspirativní podobě v jednom analytickém popisu *Slivoně*,³³ jako to činí Deleuze,³⁴ ještě radikálněji zpochybňující ustálená pravidla linearity a kauzality a jejich „historii a historicitu“ coby všezahrnující řád dění. To jsou inspirace, jež zase nově a svým způsobem jinak otvírají i ten svět či spíše ty světy literárnosti a posilují jejich vnímání jako nezrušitelné mnohosti vzájemně mezi sebou soupeřících potencialit (možností) v otevřené situaci šancí.

Protože různost situací a ne jednota podstat, substancí je důležitá. Logika srovnávací literatury je stará jako literatura sama. Už nejstarší uspořádanost *Knihy písni* je přece srovnávací. A její nejstarší komentáře jsou hlavně o okolnostech. Až nastaly jiné okolnosti a ty staré přestaly platit.

O tom to je.³⁵

LITERATURA

- Anthony, C. Y. *Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in Dream of the Red Chamber*. Princeton — New Jersey : Princeton University Press, 1997.
- Cao Xueqin. *The Story of the Stone*. Přel. David Hawkes. Harmondsworth : Penguin, 1973.
- Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky. Eds. Miloš Sedmidubský — Miroslav Červenka — Ivana Vízdalová. Brno : Host, 2001.
- Deleuze, Gilles — Guattari, Félix. *Tisíc plošin*. Praha : Hermann a synové, 2010.
- Gadamer, Hans-Georg. *Pravda a metoda: Nárys filozofické hermeneutiky*. Přel. David Mik. Praha : Triáda, 2010.
- How to Read the Chinese Novel*. Ed. David L. Rolston. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1990.
- Chaves, J. „Reading the Painting: Levels of Poetic Meaning in Chinese Pictorial Art“. In *Asian Art*, Fall/Winter 1987–1988, s. 15.
- Ingarden, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha : Odeon, 1989.
- Knihy mlčení*. Vybral a přel. O. Král. Praha : Čs. Spisovatel, 1971.
- Knihy proměn, Yijing*. Přel. O. Král. Lásenice : Maxima, 2016.
- Král O. „Podmíněná fikčnost čínského románu“. In *Podoby Koreje*. Praha : Univerzita Karlova, 2013, s. 27–43.
- Král, O. „Vědomí básně a vědomí básníka ve staré Číně“. In *Původ poezie: Proměny poetické inspirace v evropských a mimoevropských kulturách*. S. Fišerová — J. Starý (eds.). Praha : Argo, 2006, s. 15–34.
- Král, O. *Stopy tuše. Čínské malířské texty*. Sest. a přel. O. Král. Praha : Galerie Zdeněk Sklenář, 2016.
- Král, Oldřich. „Dějiny cizí literárnosti jako proměny tvaru a geneze smyslu“. In *Moderní svět v zrcadle literatury a filosofie*. Ed. M. Petříček. Praha : Herrman a synové, 2011. Král, Oldřich. „Integrační poetika čínského lyrismu“. In *Literatura mezi uměním: Sborník pro doktorandský seminář Ústavu bohemistiky Filozofické fakulty Jihočeské*

33 Rushton 1994.

34 Deleuze – Guattari 2010.

35 O čem to je, jsem si dovil říct už ve zlatých šedesátých v eseji (Král 1966), jenž vyšel znovu in *Studie z komparatistiky...* 2001.



- univerzity. K. Píповá, M. Mikolášková (eds.). České Budějovice : Tomáš Halama, 2009, s. 9–36.
- Král, Oldřich. „Metamorfózy hodnot: Nápady k úvaze“. *Orientace* 1966, roč. 3, s. 17–22 (též in *Studie z komparatistiky: Kultura a místo*. Praha : Filozofická fakulta, 2001, s. 263–271).
- Král, Oldřich. „Otázka pro... Oldřicha Krále“. *Slovo a smysl. Word and Sense* 2014, roč. XI, č. 21, s. 323–327
- Král, Oldřich. „Smrt románu, smysl překladu“. *Slovo a smysl. Word and Sense* 2014, roč. XI, č. 21, s. 60–81.
- Král, Oldřich. „Tradition and Change: The Nature of Classicism in Wen Hsin Tiao Lung“. In *Archív Orientální* 1991, roč. 59, s. 87–98.
- Král, Oldřich. „Únik z historie dovnitř: Detaily a fragmenty“. In *Tradice a proměny: Mýtus, historie a fikce v Asii*. D. Labus — M. Löwensteinová (eds.). *Varia, práce Filozofické fakulty UK*. Praha : Univerzita Karlova, 2014, s. 161–173.
- Král, Oldřich. *Čínská filosofie: Pohled z dějin*. Lásenice : Maxima, 2005.
- Kroeber, Karl. *Retelling/Rereading. The Fate of Storytelling in modern Times*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1992, s. 2.
- Ledderose, Lothar. *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts*, 1998, *Bollingen Series XXXV*, 46. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 2000.
- Li, Zuzana. „Hledání čínského románu: S profesorem Oldřichem Králem o klasickém čínském románu, o překladu a nepřeložitelnosti, o humoru, sexu, pokrytectví, přepisování příběhů, a především o umění číst“. *Souvislosti* 2015, roč. XXVI, str. 55–68.
- Liu Xie. *Duch básnictví řezaný do draků*. Přel. O. Král. Praha : Brody, 2000, s. 225–229.
- Mnich Okurka. *Maličké rozpravy Mnicha Okurky*. Praha : Fra, 2007.
- Rushton, Peter. *The Jin Ping Mei and the Non-linear Dimensions of the Traditional Chinese Novel*. Levinston : Mellen University Press, 1994.
- Saussy, Haun (ed.). *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2006.
- Slupski, Zbigniew — Lomová, Olga. *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury*, sv. 1. *Literárnost věštebních textů*. Praha : Karolinum, 2006, s. 17–18.
- Starožitné zrcadlo: Příběhy z doby Tchangů*. Vybral a přel. O. Král (signoval J. Fass). Praha : Odeon, 1977.
- The Cambridge History of Chinese Literature*, vol. 1, 2. Ed. Kang-i Sun — Stephen Owen. Cambridge University Press, 2010.
- Vodička, Felix. „Problematika ohlasu Nerudova díla“ In *týž. Struktura vývoje*, Praha — Podlesí : Dauphin, 1998, s. 283–321.
- Vodička, Felix. *Struktura vývoje*. Praha — Podlesí : Dauphin, 1998.
- Zhang Zhupo. „Umění číst“. Přel. O. Král. *Souvislosti* 2015, roč. XXVI, č. 2, s. 116–118.

CHINESE LITERARINESS: CONCEPT AND THEME

The works of critics as dissimilar, in almost every other respect, as Shklovsky, Tynianov, Vodicka, Paul de Man, etc. show the usefulness of “comparative approach” to the general concept of “literariness”, however heterogeneously it may be put to work. The author of the essay argues that the distinction Literariness vs. Literature corresponds with the idea of autonomous worlds of literariness from the typological point of view in the global inequality; it presents the field of “comparative literature” as a way of reading and re-reading in unexpected ways of devices and vices. Chinese literariness as a typological, historically closed and theoretically productive in-between of Sinology and comparative literature.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Literárnost — typologický přístup k literárnosti — čínská literárnost — Umění číst — čtení a jiné čtení — epický a lyrický hlavní kód — lineární a nelineární historičnost.

Literariness — typological approach to literariness — Chinese literariness — The art of reading — reading and re-reading — epic and lyric general code — linear and unlinear historicity.

Oldřich Král (*1930) vystudoval sinologii a kulturní dějiny Dálného východu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a absolvoval vědeckou aspiranturu teorie a dějin klasické čínské literatury v Orientální ústavu ČSAV a na Pekingské univerzitě v ČLR. Věnuje se studiu a překladu čínské filosofie, čínské estetiky, čínské klasické poetiky a románu/naratologie z perspektivy srovnávací literatury a čínské literárnosti. V současnosti pracuje v oddělení komparatistiky Ústavu české literatury a komparatistiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Je překladatelem klasické čínské estetiky *Duch básnictví řezaný do draků* (2000), je autorem *Čínské filosofie: Pohled z dějin* (2005), je překladatelem klasického románu *Slivoň ve zlaté váze* (z 10 dílů zatím 5 dílů, 2012–2016); nejnověji vydal antologii čínské poetiky tušové malby (*Stopy tuše*, 2016).

