

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Štěpán Kylberger

Inovace a konvence v poetikách Fudžiwary Teiky

Inovations and Conventions in the Poetics of Fujiwara
Teika

Praha 2019

vedoucí práce: Mgr. Martin Tírala, Ph.D.

Poděkování:

Rád bych poděkoval svému vedoucímu práce Mgr. Martinu Tiralovi, Ph.D. za vedení bakalářské práce a za užitečné připomínky a rady k mé práci. Dále bych chtěl poděkovat Mgr. Jakubu Maršálkovi, Ph.D. za pomoc při překladu pasáží v klasické čínštině.

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 6. 6. 2019

Podpis:

Anotace:

Tématem práce je vztah inovace a konvence v poetikách Fudžiwary Teiky. Cílem práce bylo rozhodnout, zda byl Fudžiwara Teika skutečně básníkem inovujícím, či zda svým dílem naopak přispěl k upevnění stávajících poetických konvencí. Analýza poetik ukazuje, že přinejmenším v básních *Kindai šúka*, nazíraných prizmatem teoretické části a *Eiga no taigai*, zastával Teika pozici primárně inovativní.

Annotation:

The topic of this thesis is the relationship of innovation and convention in the poetics of Fujiwara Teika. The aim of this work is to decide whether Fujiwara Teika indeed was an innovating poet, or whether his work helped to solidify already extant poetic conventions. The analysis of the poetics shows, that at least in the poems of *Kindai Shūka*, seen through the lens of the teoretical part and *Eiga no Taigai*, Teika held a primarily innovating position.

Klíčová slova: Japonsko, Fudžiwara Teika, dvorská poezie, *honkadori*, poetické konvence

Key words: Japan, Fujiwara Teika, Court poetry, *Honkadori*, poetic conventions

Poznámka:

Japonská jména jsou uvedena v japonském pořadí, na prvním místě je uvedeno rodové jméno, na druhém osobní.

Pro přepis japonských slov je použita česká transkripce.

Pro přepis čínských slov je použita transkripce pinyin.

Překlady textů psaných japonsky a klasickou čínštinou jsou, není-li uvedeno jinak, mé vlastní.

Obsah:

1) Úvod	8
2) Metodologie	9
3) Teikovy poetiky	12
4) Eiga no taigai	13
Překlad	13
5) Kindai šúka	16
Dochované verze	16
Překlad	16
6) Konvence a styl <i>Kokinšú</i>	21
7) Inovace – styl <i>Šinkokinšú</i>	22
8) Rozbory a řazení básní v <i>Kindai šúka</i>	27
Jaro	27
Léto	32
Podzim	33
Zima	42
Blahopřejné	45
O žalu	45
Loučení	48
Cestovní básně	49
Básně o lásce	50
Různé básně	65
Dodatek – Šest básnických géniů naší doby	69
9) Vyhodnocení	74
10) Závěr	78
Seznam použité literatury	80

1) Úvod

Fudžiwara no Sadaie (藤原定家, 1162 - 1241), známý také pod jménem Teika, byl japonský dvořan, básník, literární teoretik, kompilátor antologií, textolog a kaligraf z doby na přelomu období Heian a Kamakura. Jednalo se o dobu překotných sociálních a politických změn, dvorská šlechta, která do té doby dominovala politické scéně, ztrácela svůj vliv na úkor vzrůstající se šlechty vojenské. Navzdory tomu, že faktický vliv císařského dvora na dění ve státě drasticky poklesl, zůstala jeho pozice jakožto hegemona na poli literatury, poezie a kultury neotřesena, ba naopak – dvorská kultura se vzepjala a vydala některé ze svých nejkrásnějších plodů, především *Novou sbírku starých a nových japonských básní* (新古今集 *Šinkokinšú*), podle níž se toto období také někdy nazývá Věk *Nové Kokinšú*.

Proměna, jaké dvorská poezie doznala, je nejzřetelněji viditelná v osmé císařské antologii, *Nové sbírce starých i současných básní* (*Šinkokinšú*), jejíž styl je v kontrastu k první císařské antologii, *Sbírce starých i nových japonských básní* (*Kokinšú*), která se od svého dokončení roku 905 stala modelem poezie pro následující generace. Její styl, také nazývaný fudžiwarský (Brower a Minear, strana 170), pak dominoval dvorské poezii až do druhé poloviny jedenáctého století (*Sansom, strana 253*), kdy se přežil a ustoupil stylu pozdně heianskému, tedy stylu *Nové Kokinšú*.

Změn v dosavadní básnické praxi, které s tímto posunem souvisely, bylo mnoho a nemalou roli v nich hrál právě Fudžiwara Teika. Mým cílem v této práci je objasnit, do jaké míry – a zda vůbec – se tyto změny odrážejí v Teikových poetikách. Soustředím se především na inovaci a konvenci v poetikách *Skvělé básně naší doby* (*Kindai šúka*) a také na *Zásady poezie* (*Eiga no taigai*), neboť jsou Teikovi připisovány s vysokou mírou jistoty a díky své relativní rozsáhlosti a explicitnosti poskytují jasnější vhled do Teikových názorů než například jeho rozsudky v básnických soutěžích.

Ústředním bodem práce bude rozbor básní zařazených do revidované verze *Kindai šúka* (*kaisenbon*), jejich rozčlenění na inovativní a konvenční podle stanovených kritérií a následná statistická analýza míry inovace a konvence jednak v *Kindai šúka* jako celku a jednak v jednotlivých částech tohoto souboru - básně o ročních obdobích, milostné básně, dodatek *Kindai Rokkasen*.

Nejdůležitějším zdrojem pro práci s dvorskou poezií pro mě byla *Japanese Court Poetry* od Roberta H. Browera a Earla Mineara z roku 1961. Obsahuje nesmírně cenné poznatky o vývoji japonské poezie a proměnnách, jimiž poetická praxe prošla od doby Nara

do začátku období Muromači. Autoři se rovněž věnují jednotlivým básnickým technikám, jejich původu a užití v jednotlivých obdobích. Jako pramen využívám padesátý svazek *Nihon koten bungaku zenšū – Karonšū*, jehož autory jsou Hašimoto Fumio, Arijoši Tamocu a Fudžihira Haruo. Pracuji především s částmi věnovanými *Kindai Šúka* a *Eiga no Taigai*.

Pro práci s básněmi samotnými a jejich interpretaci využívám slovník poetických výrazů Utamakura utakotoba daidžiten, který obsahuje cenné informace o frekvenci výskytu jednotlivých výrazů či kontextů nebo slovních spojení, v nichž se vyskytují. Při interpretaci básní obsažených v *Hjakunin iššu* přihlížím i k monografii *Hjakunin iššu de jomitoku Heiandžidai* od Jošikai Naota. Informace o Fudžiwara Teikovi jako historické osobnosti čerpám z díla *Teika: The Life and Works of a Medieval Japanese Poet* od Paula Atkinse. Jako podklad pro metodologii slouží *Poetická funkce* od Romana Jakobsona a *Studie [I]* od Jana Mukařovského. Konkrétnější poznatky o technice honkadori pak přejímám z článků *Voice, Text, and The Question of Poetic Borrowing in Late Classical Japanese Poetry* od Davida T. Bialocka a *Waking the Dead: Fujiwara no Teika's Sotoba kuyō Poems* od Edwarda Kamense.

2) Metodologie

Strukturalismus nečiní rozdíl mezi „básnickým výmyslem“ a tím, co jde „od srdce,“ nýbrž označuje za poezii takové slovesné dílo, kde nabývá směřodatného významu estetická funkce. (Jacobson, strana 9) V první kapitole *Poetické funkce* píše Jacobson, že: „...slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou strukturalistovi lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty.“ (Jacobson, strana 31)

A to právě je ve dvorské poezii stěžejní, neboť slovo, *kotoba*, v sobě obsahovalo daleko víc než svůj doslovný význam. Spolu se slovem vždy vystupují jeho konotace: *hagi* porůstá opuštěné sídlo, květy opadávají, měsíc klesá za kopce. A nejen to, slova mají i své malé dějiny. Tyto dějiny tvoří soubor jejich precedentů v historii dvorské literatury, například známé básně, v nichž byla použita či výjevy z *Prince Gendžiho*, kde hrají ústřední roli. Právě tak, jak dvořané tvořili poezii, tak i poezie utvářela dvořany. Neustále je pronásledoval narihirovský ideál, očekávala se od nich stejná vytríbenost a vkus, kterými oplýval hrdina *Příběhů z Ise*.

Při zkoumání inovace a konvence ze strukturalistického hlediska se nelze vyhnout problému synchronního a diachronního přístupu, tím spíše ne v Teikově době, kdy se určitá diachronní povaha poetických výrazů, technik a poezie vůbec dostala do centra dění. Tedy se

nabízí tvrzení, že synchronní přístup není vůbec vhodný. Nicméně jak uvádí Jacobson, není mezi synchronním a diachronním přístupem rozpor (Jacobson, strana 34) – dějinami systému je opět systém a čisté synchronie opět nelze dosáhnout, protože v každé fázi vývoje poezie jsou výrazně přítomny i jevy bytostně časové podstaty – například novátorské výrazy a archaismy, realizované v diskurzu heianské poezie lexikálními experimenty *Sone no Jošitady* a obnovenou popularitou slovní zásoby *Man'jóšú*.

Mimořádně plodným se pro strukturalistické bádání ukázal být pojem dominanty – směrodatné složky uměleckého díla, která je ovládá, určuje a transformuje jeho ostatní složky. Nabízí se tedy otázka, jak využít tohoto pojmu při zkoumání dvorské poezie. Existují nějaké dominanty konvenční a inovativní? Zdá se, že ne, neboť hovoří-li Jacobson o dominantách, zmiňuje převážně elementy formy: rým či slabičné schéma. Ve dvorské poezii však v těchto ohledech neexistuje příliš velká různorodost, neboť japonština je (a byla i před osmi sty lety) jazykem, kde převažují otevřené slabiky - vytvořit zajímavý rým je tedy téměř nemožné; dále slabičné schéma v Teikově době existovalo toliko jedno, a sice následující: 5-7-5-7-7.

Formální dominantou dvorské poezie tedy je zcela jistě to, že se jedná o *waku*, neboť právě tento fakt transformuje všechny její složky: pevně udá slabičné schéma, vymezí přípustnou slovní zásobu a zažité básnické prostředky. Můžeme však transponovat pojem dominanty do detailnější, nižší roviny, kde je různorodost básní větší a kde jednotlivé waky mohou mít odlišnou dominantu. Srovnajme například dvě na první pohled podobné básně, *Furusato wa* od Šunraie a *Hisakata no* od Jukihiry:

Furusato wa
Čiru momidžiba ni
Uzumorete
Noki no šinobu ni
Akikaze zo fuku

Hisakata no
Hikari nodokeki
Haru no hi ni
Šizugokoro naku
Hana no čiru ram?

Při prvním pozorování se zdá, že se básně vlastně příliš neliší. V obou případech se jedná o minimalistickou přírodní lyriku na téma přírodního období a nadto ještě s totožným rýmovým schématem. Není divu, neboť obě básně mají stejnou dominantu v Jakobsonově smyslu, nazvěme ji vnější dominantou. Realita je však jiná, mezi básněmi je propastný rozdíl. *Hisakata no*, založené na protikladu reality a zdání a subjektivizaci přírody, kde básník květům téměř až vytýká, že si v takto nádherný den dovolily opadat, zachází se stejným tématem diametrálně odlišně než *Furusato wa*. To je naopak báseň deskriptivní a plná *júgenu*, v níž jednotlivé výjevy působí bez ohledu na lyrický subjekt a melancholická atmosféra sama vyplývá z vizuální stránky básně a asociací slov.

Není pochyb o tom, že jsou obě básně transformovány vnější dominantou waka – nemají totiž na výběr, vždyť kdyby nebyly, přestaly by ve svém kulturním kontextu být poezií. Sotva by v době Heian mohl i ten nejexcentričtější básník typu Sone no Jošitady brát vážně báseň, o šesti verších nebo se schématem 3-8-3-4-6. Musí tedy existovat ještě nějaká jiná dominanta, označme ji za dominantu vnitřní, která způsobuje tuto transformaci, stejně výraznou a koherentní jako dominanta vnější, přesto však kvalitativně odlišnou.

Na této rovině již bude mít smysl rozlišovat mezi dominantami konvenčními a inovativními¹, neboť přinejmenším z kvantitativního hlediska je zřejmé, že dominanty typu předstíraného zmatení, slovní hříčky či vytříbené básnické výměny na straně jedné jsou v opozici k dominantám typu *júgen*², deskriptivní lyrika a bezmoc vůči plynutí času na straně druhé.

Budeme však muset postupovat jaksi pozpátku, neboť vnitřní dominanta není vždy na první pohled zjevná. Nezbyvá jiná možnost než dominantu dovodit z vnějších příznaků básně. Jak již víme, je transformace skrze dominantu celistvá a úplná, bude tedy vhodné pracovat s básní jako se strukturou. V japonské poezii doby Heian se prostupuje a soupeří spolu rozhodující význam morfologické a syntaktické výstavby s uměleckou úlohou jazykových tropů a nezřídka nad nimi nabývají vrchu.

Tak například *kire*, překládané jako předěl či řez, je jevem výsostně syntaktického rázu a přesto lze jeho posunem z obvyklého druhého či třetího verše za první či čtvrtý dosáhnout výrazného uměleckého účinku. Nejinak je tomu v případě *taigen-dome*, jevu svrchovaně typického pro poezii Teikovy doby. Jedná se ve své podstatě o syntaktickou elipsu, výsledkem však nezřídka bývá blízkost k estetickému ideálu *jodžó*³ za jehož nedostatek Teika káral Curajukiho.

Základní metodou v této práci bude veskrze strukturalistický přístup k básnickým strukturám, jehož jádrem bude určení konvenčnosti či inovativity dané básně skrze zevrubné prozkoumání jejích nejen syntaktických, morfologických, ale i lexikálních aspektů a podprahového uspořádání prvků.

V analýze básně uvedu nejprve báseň v originále a následně se budu zaměřovat nejprve na její lexikální a syntaktickou stránku, tedy konvenčnost či inovativnost použitých

¹ Konvenční dominantou rozumím takovou, která transformuje báseň do stylu Kokinšú a jejímiž typickými příznaky jsou elegantní záměny, estetická póza a subjektivní logické hříčky. Za inovační dominantu pak považuji takovou, která přibližuje báseň stylu Šinkokinšú a vyznačuje se objektivitou, intertextualitou a fragmentovanou syntaxí.

² Středověký estetický ideál charakterizovaný záhadností a hloubkou, blíže viz. Část Inovace – styl Šinkokinšú

³ Tento termín je různými autory užíván v různých významech. Brower a Minear jej překládají jako „*implikace a asociace vyvolávané básní*“ (Brower a Minear, strana 512)

výrazů, dále pak na básnickou techniku a následně, bude-li to u dané básně možné, na její atmosféru a tón, případně na historický kontext básně. Za rozhodující příznaky inovace budu považovat techniku *honkadori*, *taigen-dome*, subjektivitu, použití nekonvenčních výrazů či archaismů a *júgen*. Za konvenční příznaky budu naopak považovat elegantní záměnu, logické hříčky, oslovování neživých předmětů, zažitou slovní zásobu a plynulou syntax. Na závěr pak zařadím báseň do inovační nebo konvenční skupiny. Pokud toto nebude možné, ponechám její zařazení nerozhodnuté.

3) Teikovy poetiky

Teika byl velmi plodným autorem, kromě poetik napsal mnoho básní, deník *Meigecuki* (Psáno při svitu jasné luny) psaný v klasické čínštině, monogatari⁴ (*Macuura no mija monogatari*, Vyprávění z paláce Macuura) komentáře ke *Gendži monogatari* (Příběh prince Gendžiho) *Tosa nikki* (Deník z Tosy), *Sarašina nikki* (Deník ze Sarašina), výbory básní, z nichž nejslavnější jsou *Hjakunin iššu* (Sto básní), *Šúi gusó* (Paběrky hluchých trav), *Hačidaišó* (Teikův výběr z básni osmi generací) a další.

U mnoha poetik, které jsou připisovány Teikovi, je autorství sporné. Poetiky, které jsou Teikovi připisovány s vysokou mírou jistoty jsou: *Zásady poezie* (*Eiga no taigai*), *Skvělé básně naší doby* (*Kindai šúka*), *Rozhovory se středním radou z Kjógoku* (*kjógoku čúnagon sógó*), *Kritika veršů ministra středu z Kinugasu* (*Kinugasa naifu no uta no nandži*), *předmluva k Šinšokusenšú*, *rozsudky v některých poetických kláních utaawase* (*Mijagawa utaawase*, *Mičitomo kjó Šunzei kjó no musume utaawase*, *Sengohjakuban utaawase*, *Dairi utaawase*, *Iwašimizu utaawase* a *Hieša utaawase*) a komentáře ke *Sto básním od Nagatsuny* a k *Ctěnému souboru sta básní odstoupivšího císaře Džuntokua* (Blíže k těmto dílům Atkins, 86).

Doktorka Švarcová mezi Teikovy poetiky počítá i svazek *Měsíčník* (*Maigecušó*) a *Deset Teikových stylů* (*Teika džittei*, blíže Švarcová, strana 164). Atkins se ovšem domnívá, že Teika jeho autorem nebyl, neboť žádný z dochovaných opisů nezmiňuje Teikovo jméno a oproti poetikám připisovaným Teikovi s vysokou mírou jistoty se přístupem k poetice značně liší – jsou daleko konkrétnější a explicitnější, s pro Teiku neobvyklou kategoričností vymezují až pedantská pravidla pro konkrétní, jasně oddělené styly, což je, jak později uvidíme, pravým opakem toho, jak je vystavěno *Kindai šúka* a *Eiga no taigai*).

⁴ Dlouhý prozaický žánr populární především v obdobích Heian a Kamakura. Doktorka Švarcová tento pojem překládá jako „vyprávění o lidech a věcech.“

Rozhodl jsem se tedy ponechat Maigecušo a Teika džittei stranou a zaměřit se právě na Kindai šúka a Eiga no taigai, jakožto nejobsáhlejší a nejucelenější z dochovaných poetik připisovaných Teikovi. (Blíže k pochybnostem o Teikově autorství Maigecušo viz. Atkins, 88)

4) Eiga no taigai

Eiga no taigai je kromě *Kindai Šúka* jediná další obsáhlá poetika připisovaná Teikovi s vysokou mírou jistoty. Verze napsaná Teikovou vlastní rukou se nedochovala, nejstarším dochovaným exemplářem je opis, který pořídil Teikův potomek Reizei Tamehide. Vznikla pravděpodobně dříve než *Kindai šúka* a dochovaly se verze psané klasickou čínštinou i verze míchající *kanu* a klasickou čínštinou. Obsahově se s *Kindai šúka* značně překrývá, avšak v některých bodech je detailnější. Při překladu vycházím z verze psané v klasické čínštině, dochované v opisu Reizei Tamehideho, který uvádí, že opisoval Teikův rukopis. Rukopisy psané *kanou* pocházejí až z období Muromači.

Teoretická část *Eiga no taigai* se obsahově velice blízce shoduje s *Kindai šúka*, proto se domnívám, že překlad a vzájemné srovnání těchto poetik by mohl být přínosné pro objasnění Teikových názorů na inovaci a konvenci v nich obsažených.⁵

Překlad

„Zásady poezie

Volte nová témata a zpracovávejte je zažitým způsobem. Tedy najít nějaké téma, o němž dosud nikdo nepsal, a složit o něm báseň.

Je vhodné užívat starou dikci. Lze použít pouze takovou dikci, která se vyskytuje v básních starých mistrů zařazených ve Třech velkých sbírkách. Dikci z básní starších básníků zařazených do Šinkokinšú je rovněž vhodné použít.

Poetický styl by měl napodobovat vynikající básně významných básníků minulosti. Narazíte-li na dobrou báseň, nezdráhejte se ji napodobit, ať už byla napsána v minulosti vzdálené či blízké.

Témata a dikci z poezie básníků blízké doby si ovšem nevypůjčujte, i kdyby to měl být jeden jediný verš. Verše básní z doby před sedmdesáti či osmdesáti lety a mladší si v žádném případě nelze vypůjčovat. (Karonšú, strana 493)

V této úvodní části se Teika věnuje dikci a námětu. Požadavek na volbu nového námětu se může jevit banální, není tomu ovšem tak: Bialock (1994) uvádí vícero příkladů,

⁵ | *Eiga no taigai* je doplněno o seznam básní (*Šúka no daitairjaku*), který se ovšem, podobně jako teoretická část, s *Kindai šúka* namnoze překrývá a rozbor básní v něm obsažených by překračoval rozsah této práce.

kdy básničtí teoretikové doby Heian zastávali stanovisko, že napsat vlastní báseň na již dříve zpracovaný námět může být za určitých podmínek přípustné (Bialock, 1994), v tomto ohledu tedy Teika zastává stanovisko, že zpracování stejného námětu možné není. Zpracování námětu a styl by podle Teiky ovšem měly být konvenční a v souladu s tradicí, zapovídá však napodobování básníků současných – nejde tedy o nápodobu jako takovou, ale o respektování poetické tradice a vědomé navazování na ni. Totéž je vidět ve výroku ohledně slovní zásoby: je velmi restriktivní a dovoluje užití pouze ustálených, konvenčních výrazů.

Staří básníci si často půjčovali dikci z ještě starších básní, již tehdy to bylo běžné.

Ovšem pokud se rozhodnete použít část nějaké staré básně jako základ pro novou, bude výsledná báseň působit dojmem, že jste do ní vložil málo vlastního obsahu, vypůjčíte-li si z původní básně tři nebo více veršů. Aby k tomu nedošlo, nepoužívejte více než jeden verš a tři až čtyři první slabiky z druhého.

Mimoto je poněkud naivní použít jako základ báseň, která má totožné téma jako vaše báseň a liší se pouze archaickou dikcí. Je to, jako byste přirovnával květy ke květům a lunu k luně. Pokud však při skládání básně o lásce použijete jako základ báseň o ročních obdobích, nemůže takovýto problém nastat. (Karonšú, strana 493)

Honkadori Teika prezentuje jako techniku, která není nikterak nová a příklady podobného postupu ve starší poezii skutečně lze nalézt (blíže Bialock, 1994). Teika pro tuto techniku vymezuje dvě důležitá pravidla, jednak je to délkový limit, a jednak požadavek na posunutí tématu. Díky těmto pravidlům bude možné u jednotlivých básní v rozboru rozhodovat, zda vyhovují Teikovým standardům pro *honkadori* či nikoliv. U délkového limitu bude takovéto rozhodnutí relativně přímočaré, v otázce tématu je již situace komplikovanější. Není totiž zcela zřejmé, co má Teika slovem „téma“ na mysli. Použité slovo je *shì* (事, záležitost, věc), následující věta však uvádí příklady změny tématu ve smyslu širšího tématu, podle nichž jsou mj. členěny svitky v *Kokinšú*. Je tedy možné, že aby *honkadori* měla ten správný účinek, musí se jednat právě o tento posun.

„Kukačka z horských svahů - překrásná hora Jošino a její dobrá pole – měsíční stromy kacura – květen, kdy pějí kukačky – poutník na cestě přímé jak kopí z nefritu“

Tyto výrazové prostředky byly užity již mnohokrát, přesto není třeba se jim vyhýbat.

„Než se rok obrátil, nastalo jaro – což není měsíce, není to téže jaro? – vítr vanoucí pod větvemi sakur – zátoka Akaši, v šeru spatřená“ Takováto dvojverší a jim podobná není vhodné znovu používat. (Karonšú, strana 494)

První z těchto dvou kategorií obsahuje příklady výrazů vhodných pro použití v *honkadori*. Jedná se o výrazy „univerzálnějšího“ ražení, obsahují *makurakotoba* nebo slouží jako předmluvy *džo* a nejsou spojeny s žádnou konkrétní básní. Výrazy ve druhé skupině naopak pocházejí ze slavných básní a jsou těsně spojeny s jejich významovým jádrem, a proto není vhodné je použít (Karonšú, strana 494).

Měli byste neustále číst staré básně a zamýšlet se nad nimi, aby jejich nálada prodchla vaše srdce. Poučení byste si měli vzít především z básní v Kokinšú, v Příbězích z Ise, Gosenšú, Šúišú, i obzvláště zdařilými básněmi ze Sandžúrokuninšú by se měla zaobírat vaše mysl. Tedy básněmi Hitomara, Curajukiho, Tadamineho, Komači a podobně. (Karonšú, strana 495)

Zde opět vidíme, že Teika za vzorové považoval první tři císařské antologie. Je pozoruhodné, že se jsou zde k císařským antologiím přidruženy *Příběhy z Ise*, tedy dílo prozaické, přestože se jedná o *uta-monogatari*. *Sandžúrokuninšú* je sbírka, která obsahuje skutečné i údajné osobní sbírky Kintóových šestatřiceti géniů, její autor i doba vzniku jsou neznámé. Je pravděpodobné, že ji Teika uvádí právě kvůli šestatřiceti géniům, spíše než kvůli její vlastní význačnosti.

Bai Juyi sice nebyl japonský básník, ale skvěle rozuměl světu i době, v nichž žil a byl si silně vědom pomíjivosti věcí. Je tedy vhodné, abyste přilnuli k jeho básním, především těm z prvních dvou svazků jeho osobní sbírky. Jejich obsah hluboce souzní s duchem japonské poezie. (Tamtéž)

Bai (někdy též Bo) Juyi, známý také pod svým zdvořilostním jménem Letian, byl čínský básník, který žil v letech 772 až 846. Proslul především svým dílem *Zhǎng hèn gē* (dosl. *Píseň o nekonečném žalu*), byl již za svého života nesmírně populární a silně ovlivnil vývoj japonské poezie již od rané doby Heian. (Brower, strana 180) Teika jej často cituje ve svém deníku a spolu s Džienem napsal sekvenci sta básní inspirovanou básněmi Bai Juyiho (Atkins, strana 100).

Psát waku se není možné naučit od žádného mistra. Pokud však svým mistrem učiníte starou poezii, dovolíte starému stylu, aby prostoupil vaše srdce a naučíte se dikci od velkých básníků minulosti - kdo by si neosvojil básnické umění?“(Karonšú, strana 495)

Zakončení je podobné, jako v *Kindai šúka*. Teika zdůrazňuje, že tvorba dobré poezie waka není otázkou konkrétních prostředků nebo metod, a že on sám nedisponuje žádným obrovským souborem tajných poetických nauk.

Vztah mezi inovací a konvencí v *Eiga no taigai* tedy není jednoznačný. Zdánlivě silně převažuje konvence, Teika ad nauseam opakuje, že je třeba učit se od dávných básníků a napodobovat jejich styl. Přesto se však jednoznačně staví proti pouhým reprodukcím a uvádí novou techniku – *honkadori*.

5) Kindai šúka

Dochované verze

Kindai šúka byl původně dopis, který Teika poslal šógunovi Minamoto no Sanetomovi v roce 1209, jako odpověď na šógunův dotaz ohledně šesti poetických stylů zmíněných v předmluvě ke *Kokinšú*. Verze, kterou odeslal (podle toho nazývaná *kensóbon*)⁶ se v Teikově rukopisu nedochovala. Později Teika nicméně k původní verzi připojil krátkou předmluvu týkající se vzniku této poetiky a upravil výběr básní. Tato verze se dochovala v exempláři psaném Teikovou vlastní rukou a v této práci budu vycházet právě z ní.

Oproti *Eiga no taigai* obsahuje *Kindai šúka* navíc část, která je jakýmsi krátkými dějinami poezie waka. Teika v ní nastiňuje vývoj poezie od Curajukiho doby až po svou současnost, přičemž není nezajímavé, že zcela opomíjí *Man'jóšú* (kromě zmínky o Hitomarovi), navzdory tomu, že v Teikově době o ni byl živý zájem, mimo jiné proto, že ji dvořané opět byli schopni číst.

Překlad

Dnes je tomu již nějakou dobu.

Kdosi se mě zeptal, jak by se měly správně skládat básně, a tak jsem si dovolil sepsat pár takových maličkostí, na které si má hloupá hlava ještě vzpomněla. Ač tyto své domněnky

⁶ Japonsky 遣送本, doslova „odeslaný rukopis“

nemám ničím podložené, sepsal je, neúhledným písmem a v obyčejném stylu, a dovolil jsem si jej poslat.

Jsou to jen takové bláhovosti – co mi slina na jazyk přinesla. (Karonšú, strana 469)

Tato část v odeslané verzi chybí a slouží k objasnění okolností vzniku díla.

Cesta japonské poezie, ač se jeví mělká, je hluboká; ač se jeví snadná, je obtížná.

Takových, kteří tento protiklad chápou, přitom není mnoho.

Za starých časů psával Curajuki; dokázal dovedně vystihnout téma básně a eleganci jeho stylu bylo těžko napodobit, liboval si v důrazné dikci a neobvyklé kompozici - jeho poezii však chybělo jodžó a jóen. I nadále se jak on, tak jeho následovníci soustředili výhradně na tento styl. (tamtéž)

V poslední době však lidé zhrubli, ztratili smysl pro vytříbenost, Curajukiho elegancie nedosahují a jejich dikce je čím dál pokleslejší.

Co vám mám povídat, lidé v poslední době si prostě řeknou, že to, co je zrovna napadlo, vměstnají do jedenatřiceti slabik, a o dikci a výstavbě přitom nemají ani ponětí.

Básně těchto časů podle toho také vypadají – jako kramář nastrojený do honosného šatu, nebo jako vesničan chrápající ve stínu sakur.⁷ (Karonšú, strana 470)

Teika v těchto zběžných dějinách poezie waka nastiňuje situaci, kdy na počátku vývoje stojí Curajuki, jehož styl je přes nedostatek estetických kvalit *jodžó* a *jóen* vysoce kvalitní, a generace po něm se tohoto stylu drží, avšak úroveň jejich tvorby postupně klesá. Z toho vyplývá potřeba změny, kterou však není nový styl, ale naopak návrat k Curajukimu.

Přesto však vyšší rada Cunenubu, urozený pan Šunrai, vrchní správce císařského paláce po levici pan Aki(suke), urozený pan Kijosuke, v poslední době můj zesnulý otec a jistý člověk, který si říkal Mototoši, od něž se můj otec naučil cestě poezie; tedy tito pánové odhodili pokleslou kompozici poslední doby a toužili vždy jedině po starých básních. Básně těchto lidí jsou vynikající a mají komplexní strukturu. Snad by se dalo říci, že dosahují úrovně básní minulého věku. (Tamtéž)

Zde přichází zvrát, do narativu vstupují Cunenubu, Šunrai, Akisuke, Kijosuke, Mototoši a Šunzei (které Teika v dodatku ke Kindai Šúka označí za Šest géníů naší doby),

⁷ Teika zde cituje čínsky psanou předmluvu ke *Kokinšú*, konkrétně Curajukiho kritiku Bunja no Jasuhideho a Ótomo no Kuronušiho.

kteří zachraňují poezii a opět ji pozvedávají téměř na úroveň Curajukiho doby – přestože jsou *kindai rokkasen*, géniové naší doby, tkví jejich přínos v návratu k minulosti.

V současné době se objevuje mnoho básní, které se od této upadlé kompozice poněkud odchyľují a užívají klasickou poetickou slovní zásobu, částečně tedy ožil způsob psaní básní z doby po Hendžóovi, Soseiovi, Narihiovi a Komači. Zajisté však jsou i tací, kteří nerozumí poezii a tvrdí, že nastala nová doba a s ní se proměnila i poezie, a tak podobně. Žáci tohoto pozdního učení se domnívají, že jedině tento jejich nový styl je pravé básnictví, rozumí však doopravdy podstatě oné „novosti,“ kterou propagují? Píší samé těžko pochopitelné básně a jevy sobě vzdálené jeden na druhý roubují, čímž to, co by mělo být snadno srozumitelné, činí nesrozumitelným.

Myslí, že ovládli básnický styl, kterému není rovno a jsou dnes úplně všude. (Tamtéž, strana 471)

Není zcela jasné, koho Teika těmito básníky “nového stylu“ míní. Atkins se domnívá, že žádný takový směr nebo skupina ve skutečnosti neexistovaly a jejich kritika slouží pouze jako zástěrka, aby Teikova inovace působila ve srovnání s nimi umírněně a vlastně jako neodchylování se od konvence. (Atkins, kapitola 2, strany 34 - 88) V další části Teika opakuje, co jsme se dověděli již v *Eiga no taigai*, totiž že on sám neskrývá konkrétní metody a techniky, které by mohl předat a pomocí nichž by bylo možné psát vynikající poezii.

Domnívám se, že je důležité, abyste se básnickému řemeslu důkladně naučil, já sám však po sobě zanechám jméno nanejvýš jako další v řadě básníků. Moje básně mají někdy úspěch, jindy jsou odsuzovány, především však postrádám zapálené odhodlání doopravdy proniknout do hloubky básnického umění, a pokud jde o poetiku, tak občas prostě jen říkám věci, se kterými ostatní nesouhlasí; jinak však žádným skutečně hlubokým věděním nedisponuji.

Ač obsahem onoho skromného poučení o poezii, které mi přenechal můj otec, je vlastně pouze to, že básnické řemeslo nelze ani odpozorovat ani odposlouchat, musí vycházet z vašeho srdce a sám mu musíte porozumět, nikdy jsem nedokázal doopravdy docenit, jak výstižné to je.

Co hůř, začínám být již doopravdy starý, zdraví už mi neslouží a mé myšlenky jsou neustále zachmuřené. Není tedy divu, že se z mé dikce vytratila květnatá krása, prameny tematické inspirace mi vyschly a nemohu přinutit svou mysl, aby se pohroužila do poetické

fikce. V poslední době je mi čím dál jasnější, že už nikdy nedokážu psát tak jako dřív a zanevřel jsem na poezii docela.

Povím vám tedy jen, jak si ve svém bláhovém srdci představuji, že by měla vypadat skvělá báseň naší doby. (Karonšú, strana 471)

Dále již Kindai šúka více méně sleduje linii *Eiga no Taigai*. Vyzdvihuje konvenční dikci a inovativní zpracování a nutnost učit se od dávných básníků. Rovněž zmiňuje *honkadori*, tentokrát se však u jejích pravidel omezuje na délkový limit a požadavek na změnu tématu neuvádí. Pokud bylo *Kindai šúka* napsáno později, není nepředstavitelné, že Teika z tohoto požadavku v průběhu let slevil.

Slova necht' tíhnou k starému, téma pak necht' pne se za novým. Budete-li se ve snaze napodobit dokonalou kompozici minulého věku učit z básní pocházejících z éry Kanpjó a dřívějších, není nikterak nemožné, že sám od sebe stvoříte vynikající báseň.

Mluvím-li o upřednostňování starobylého, mám na mysli například techniku, kdy při skládání vezmeme slova z některé staré básně a použijeme je, aniž bychom je jakkoli pozměnili – tomu se říká básnická aluze. O básnické aluzi například dále platí, že pokud byste si beze změny vypůjčil druhý a třetí verš a pak pokračoval i posledními dvěma, nebude to znít jako nová báseň. Avšak pokud si vypůjčíte první a druhý verš, pak už by to v některých případech mohlo působit vkusně.

Těžko můžete psát básně, aniž byste tu a tam nepoužil sousloví jako „hlavní město, staré jak chrám v Isonokami,“ „květen, kdy pějí kukačky,“ „prastará hora Kagu, jenž nebes se dotýká“ nebo „poutník na cestě přímé jak kopí z nefritu.“ Naproti tomu verše jako „což není měsíce? Není to téže jaro...?“ „Jaro nastalo, než se rok obrátil,“ „rukávy vodou mi zmokly,“ „vítr vane pod sakurou, jenž opadáva,“ by se, jak tvrdil můj otec, neměly používat.

Také nedávno napsané básně autorů, kteří jsou našimi současníky, ať jsou již naživu nebo již zemřeli, by se k básnické aluzi neměly používat, a to ani jediný verš – vypadalo by to jako obyčejná nápodoba. (tamtéž, strana 472)

Závěrečná část *Kindai šúka* je opět velmi skromná, Teika podobně jako v *Eiga no taigai* prohlašuje, že poezii se nelze naučit od nikoho, ani od něj ne.

Vzpomněl jsem si jen na těchto pár věcí ohledně účinku, kromě toho nemám žádné zvláštní poznatky ohledně toho, jak by se básně měly psát, nebo toho, která technika dá

vzniknout dobré básni a která špatné. Pokud jde o obtížně pochopitelné verše a podobně, má každá básnická škola svůj vlastní výklad a já je všechny neznám. Těch pár věcí o poetice, které znám já, jsou všechno jen poznatky, které nahromadili moji předchůdci a nestojí za to, abych je všechny vypisoval. Ostatně i nauky ostatních škol na tom budou nejspíš podobně. (tamtéž, strana 473)

Teoretická část tedy *Kindai šúka* zdůrazňuje vhodnost užívání tradiční slovní zásoby, vyzdvihuje Curajukiho styl, ačkoli mu vytýká nedostatek *jodžó* a *jóenu*, a jako hodné napodobení uvádí Šest básnických géniů. I u šesti autorů, které Teika označuje za autory blízké doby (*kindai*), tedy Cunenobua, Šunraie, Motosukeho, Kijosukeho, Mototošiho a Šunzeie, zmiňuje především jejich schopnost vyrovnat se starému stylu. Dále pak kritizuje současné básníky, prosazující „nový styl,“ aniž by ovšem konkrétně uvedl, o jaký nový styl se jedná. To působí dojmem, že je podle Teikova názoru vhodné psát ve fudžiwarském stylu, avšak očištěném od příznaků úpadku.

S tím jsou v souladu i zásady uvedené v *Eiga no Taigai*. Nová témata je třeba zpracovávat starým způsobem a slovní zásoba nesmí vybočovat z kánonu prvních tří císařských antologií. Básníky hodnými napodobení je Kintóových Šestatřicet géniů, mezi nimiž jsou jmenovitě uvedeni především Curajuki, Tadamine a Komači, tedy básníci typičtí pro dobu *Kokinšú*.

Víme však, že v Teikově vlastní tvorbě a koneckonců i ve stylu doby *Šinkokinšú* je mnoho nového, co nebylo v dřívější poezii k vidění. Je těžko představitelné, že by Teika napsal poetiku, v níž by odrazoval od užívání stylu, v němž nejen on sám psal a který se v té době dostával na výsluní. Teika sice Sanetomovi explicitně neradí: „necht' Vaše básně končí neohebným slovem“ nebo „srdcem svých básní učinite nadpřirozenou, snovou krásu,“ je na konkrétní pokyny naopak velmi skoupý, téměř až podezřele⁸, přesto ale uvádí, že témata by měla být zpracovávána novým způsobem, a zmiňuje jednoznačně a silně inovativní techniku básnické aluze – *honkadori*.

Tato technika je blíže rozvedena v *Eiga no taigai*, kde Teika vymezuje, že ze staré básně si lze vypůjčit jen omezený počet slabik a výsledná báseň musí mít odlišné téma než původní. Konkrétními příklady jsou změny tématu ve smyslu svitků *Kokinšú*, tedy roční doby, láska a podobně.

⁸ V tehdejší komunikaci byly sice velká míra skromnosti a snižování vlastní důležitosti běžné, ale Teikova neochota prozradit konkrétní způsoby tvorby básní se zdá tuto formální zdvořilost překračovat.

Není tedy jednoznačné, zda teoretická část *Kindai šúka* argumentuje ve prospěch konvenční nebo inovativní poezie. Druhá část, Teikou sestavený výběr básní, by do tohoto problému mohla vnést nové světlo. Bude-li většina básní konvenčních, budeme moci říct, že *Kindai šúka* je poetikou hájící konvenční poezii a naopak, jestliže budou převažovat básně od konvence se odchyľující, bude zřejmé, že *Kindai šúka* hájí poezii inovativní. Abychom toho dosáhli, je zásadní stanovit kritéria, podle nichž bude možné u básně určit, zda je konvenční, nebo inovativní.

6) Konvence a styl *Kokinšú*

Styl *Kokinšú* byl silně ovlivněn stylem poezie Šesti dynastií⁹ a zdědil od ní především sofistikovanou eleganci, propracované metafory, subjektivnost, a především všudypřítomné užívání deduktivního vyjadřování. Básník Šesti dynastií pozoruje přírodu ve formě jasných důkazů a z nich vyvozuje závěry, které nám však připadají očividné: padá-li listí, musí to znamenat, že se zvedl vítr; jestliže švitoří ptáci, pak to znamená, že se přiletěli uhnízdit na noc. (Brower a Minear, strana 169) Stejně tak se v poezii doby *Kokinšú* uchytila kontrapozice skutečnosti a zdání, někdy dovedené až do iracionality: záměna sněhu na horách za slivoňové květy nebo měsíční svit.

Tento standard rafinovanosti a elegance byl pro básníky oné doby nesmírně důležitý a byl aplikován jak na poetickou dikci, tak techniku a obrazy, které se v básních objevovaly. Jazyk básní *Kokinšú* lze charakterizovat především jeho vytříbeností. Slova s konotací hrubosti, nízkosti či postrádající eleganci byla tabuizována a přípustné byly jen takové výrazy, které měly precedens v tradici. Přijatelné bylo pouze to, co bylo dvorské, tradiční a krásné. *Gosenšú* a *Šúišú*, druhá a třetí císařská antologie sice přípustné lexikum rozšířily, avšak nepatrně a jednalo se téměř vždy o slova, která byla svým tónem analogická ke starším výrazům. Pro styl *Kokinšú* jsou typické techniky *kakekotoba*, *džo*, *makurakotoba* a *engo*.

„Předmluva,“ japonsky *džo*, nebo *džogotoba*, je technika, kdy prvních několik veršů (typicky tři) básně předcházelo jejímu jádru, s nímž bylo propojeno různými prostředky - zvukovou podobností nebo implikovaným metaforickým vztahem. Jinou technikou bylo

⁹ Období čínských dějin, čínsky *Liù Cháo*, trvající od pádu dynastie *Han* do nástupu dynastie *Sui*.

spojovací slovo, japonsky *kakekotoba*, jakási syntaktická hříčka, která skrze homofonii spojovala jinak nesouvisející syntaktické celky. Mistrně jí dovedl užít například Ariwara no Jukihira:

„*Tačiwakare – inaba no jama no – mine ni óru – macu to ši kikaba – ima kaeri kom.*“

Inaba se zde může pojit buď k předcházejícímu *tačiwakare* a dávat tak dohromady celek „kdybychom se rozdělili a já odešel,“ nebo naopak k následujícímu *macu* a vytvořit „*Inaba no jama no mine ni óru macu*“ – sosny, které zestárly na horských útesech v kraji Inaba, kteréžto *macu* je ovšem také homonymem slovesa *čekat* a tvoří tak „*macu to ši kikaba*“ – kdybych se doslechl, že čekáte (myšleno na mne, tedy že se vám stýská).

Polštářové slovo *makurakotoba* pak fungovalo jako stálý přívlastek, tradičně připojovaný k některým slovům nebo jménům. Je to technika nesmírně stará, objevující se už v *Kodžiki* a *Nihon Šoki*. Například východní kraje (*azuma*) byly doprovázeny přívlastkem *tori ga naku* – kde zpívají ptáci. Cesta, miči, bývala „*tamaboko no*,“ jako kopí z nefritu, svatyně v Ise pak byla „*kamikaze no*“ – božského větru. Mezi další techniky patřila například asociční slova *engo*, která spojovala různé výrazy básně, například v básni:

„*Akigiri no – tomoni tačiudete – wakarenaba – harenu omoi ni – koi ja wataran*“

jsou *tacu*, *harenu* a *wataran* asociacemi podzimní mlhy *akigiri*. Další často užívanou technikou je například „elegantní záměna,“ kdy básník předstírá zmatení a nahrazuje jeden jev za jiný, například sníh za slivoňové květy. Tato technika je typická pro styl poezie Šesti dynastií, který velmi výrazně ovlivnil poezii doby *Kokinšú*. Později však byla opuštěna ve prospěch spíše deskriptivního zpracování přírodních námětů, tudíž bude její výskyt silným příznakem konvence.

7) Inovace – styl *Šinkokinšú*

Konvence, které byly platné v Teikově době a proti nimž se mohl vymezovat, měly svůj původ ve stylu doby *Kokinšú*. Bylo to období, kdy byl císařský dvůr na vrcholu svojí moci a poezie kromě estetické funkce plnila i funkci jinou: upevňovala a konsolidovala heianskou aristokracii jako sociální skupinu a akt psaní básní byl vyjádřením příslušnosti k ní. (Huey, strany 651 - 652) Tato homogenita ovšem časem přešla v pouhou manýru a klišé – měsíc v básni vycházel za kopci zkrátka proto, že nikdo nikdy neslyšel o tom, že by měl vycházet někde jinde.

Tradice dvorské poezie se s několika výjimkami (lze uvést například Jamanoue no Ókuru a jeho sociální lyriku) soustřeďovala především a vlastně jedině na přírodní a milostnou lyriku a jak uvidíme později, ani Teika z tohoto staletími upevněného úzu nikterak nevybočil. Další rovinou je forma. Narské poetické žánry jako *čóka* nebo *sedóka* v Teikově době již dávno patřily minulosti a jedenatřicetislabičná forma *waka* byla v podstatě synonymem pro poezii vůbec a spolu s ní zůstalo nezměněné i metrum. Období řazené básně *renga* mělo naproti tomu teprve přijít, a i když se ji už *Šunrai* pokoušel zařadit do *Kin'jósú*, byla na konci doby Heian a začátku období Kamakura, kdy byl Teika činný, považována za lehkomyšlnou kratochvíli. (Blíže k úpadku Fudžiwarského stylu viz. Brower, 229)

Mód poezie heianských dvořanů ovšem určité proměny rozhodně doznal, na rozdíl od sebejistoty a nadějných vyhlídek doby *Kokinšú* je v *Šinkokinwakašú*, kompilované v době teskného doznívání moci dvora, stále častěji přítomen žal, nostalgie a pocit pomíjivosti (*mudžókan*, 無常感), viditelný mimo jiné ve dvacátém svitku nově obsahujícím buddhistické básně.

V rovině tematické je už ovšem vývoj zajímavější, neboť to bylo právě v Teikově době, kdy se vzmohla deskriptivní lyrika, která, ač byla přítomna i v předchozím období, získala na významu právě teď, především proto, že byly nalezeny metody, jak uvést v soulad subjektivního pozorovatele a objektivní materiál, s nímž pracoval. (Brower, 235) Vztah mezi subjektivním a objektivním se tedy zdá být plodným tématem, které můžeme v Teikových poetikách zkoumat.

V rovině tónu nelze v souvislosti s Teikovou poetikou opomenout dva pojmy: *jóen* (妖艶) a *ušin* (有心). Profesorka Švarcová tyto pojmy překládá respektive jako „podmanivost“ a „smysluplnost.“ Atkins překládá *jóen* jako „přízračnou krásu“ a *ušin* jako „hluboký cit.“ V *Kindai Šúka* a *Eiga no Taigai* explicitní definici žádného z těchto pojmů nenalezneme. Je ostatně možné, že ji Teika ani nezavedl, protože ve dvorských poetikách mají pojmy běžně vícero významů a není vždy zřejmé, který z nich má daný autor právě na mysli, jindy jsou naopak odlišné pojmy užívány synonymně.

Ušin je definován v *Maigecušó*, a sice následovně: „Mezi deseti styly není jediný, v němž by se jasněji odrážela celistvá podstata poezie, než ve stylu *ušin*. Tohoto stylu je nesmírně obtížné dosáhnout, neboť neexistuje poetická technika, kterým by jej bylo možné snadno navodit. Jedině když básník naprosto vyčistí svou mysl a dokonale se ponoří do jedinečného světa tohoto stylu, je možné v něm skládat – a i pak je dosažení úspěchu zřídka.“

Není tedy pochyb o tom, že se právě z tohoto důvodu říká, že dobrá poezie vzniká jen tehdy, je-li každá báseň zcela prostoupena hlubokým citem. Na druhou stranu, pokud se budeme do básně snažit hluboký cit za každou cenu vměstnat, skončíme s překombinovanými a přehnaně vyumělkovanými básněmi. Tyto nedovedně vystavěné a nečitelné výtvořky jsou ostatně ještě ošklivější a horší, než ty, které cit naprosto postrádají.“ (Atkins, strana 102)

Tato definice je jednak velmi vágní, neobsahuje žádné konkrétní vlastnosti, které by báseň ve stylu *ušin* měla mít, a navíc není doplněna ani příklady básní nebo básníků. Atkins navíc zastává stanovisko, že Maigecušó není Teikovým dílem, nýbrž pozdějším padělkem, který měl posílit autoritu Teikových potomků v poetických kruzích. (Tamtéž, strana 105)

Brower a Minear rozlišují dva významy pojmu *ušin*, a sice jako jméno poetického stylu a jako vlastnost, kterou by měla mít každá poezie (upřímnost, přímočarost citu). Dále uvádějí, že Teika tento styl ve své pozdní tvorbě preferoval a že jej užíval v opozici proti konvenční poezii. (Brower, strana 512) Nicméně jak uvádí Atkins, vycházejí přitom z předpokladu, že Teika skutečně je autorem *Maigecušó* a *Teika džittei*. Uznává nicméně, že Teika ve svém pozdějším období (kam spadá i *Kindai šúka*) upřednostňoval prostší a přímočařejší styl osobní lyriky, i s ohledem na to, jaké básně jsou vybrány do *Šinčokusenšú*. Rozhodnutí, zda báseň obsahuje přímočarou a nelíčenou citovost, je nicméně jednodušší, než zda je psána ve stylu *ušin*. Domnívám se tedy, že nalezneme-li v *Kindai Šúka* tendenci zařazovat přímočaře citové básně, můžeme to prohlásit za znak inovace.

Jóen je naproti tomu estetický ideál, který měl Teika upřednostňovat v mládí a v pozdním věku jej opustit (Atkins, strana 85). Koneckonců když si ke konci *Kindai Šúka* stýská, že: „*se z jeho díkce vytratila květnatá krása,*“ má možná na mysli právě to, že kvůli svému stáří a žalu již nedokáže tvořit ve stylu *jóen*. Brower a Minear charakterizují *jóen* jako „*romantickou idealizaci snové, jemné krásy – krásy pivoňky nebo krásy nádherné nebeské panny, sestupující na zem za mlžné jarní noci. Taková krása je nepolapitelná, prchavá a snová. I když typické obrazy jóenu mají delikátní lehkost třešňových květů, byl často používán i k vyjádření jistého tónu smutku: loučení milenců, nebo stesk po vidině krásy nepocházející z tohoto světa.*“ (Brower 262) Atkins v podobném duchu označuje *jóen* za: „*nezemsky romantickou nebo erotickou přitažlivost.*“ Jinde uvádí, že *jóen* není pevně vázán na nadpřirozeno, ale že dostačuje snová atmosféra. (Atkins, strana 120)

Přestože měl Teika v době kdy psal *Kindai Šúka* již od *jóenu* opustit, stojíme v této poetice na pevnější půdě, než v případě *ušinu* – *jóen* je totiž explicitně zmíněn, Teika píše, že Curajukiho poezii: „*...chybělo jodžó a jóen,*“ označuje tedy nepřítomnost *jodžó* a *jóenu* za

nedostatek. Je tedy možné, že v příkladech básní narazíme na takové, které tímto nedostatkem trpět nebudou a pokud ano, budeme moci tyto básně označit za inovativní.

Júgen byl vrcholným estetickým ideálem poezie doby *Šinkokinšú* (Brower a Minear, strana 265) a značně ji odlišoval od dřívějšího stylu, jedná se tedy o znak inovace. Estetický ideál *júgen* je primárně spojen s osobou Teikova otce Šunzeie. Výraz sám o sobě je navíc ještě starší, vyskytuje se již v desátém století, v Šunzeiově době se však výrazně proměnila jeho interpretace. Vyskytoval se především v deskriptivní poezii a byl blízký ideálu *sabi*. Podobně jako u ostatních estetických ideálů nacházíme i u *júgenu* užití v několika různých významech, například jako synonymum k *sabi*, nebo jako komplexnost techniky a rafinovanost tónu, nebo jako konotativní bohatost poetické dikce. (Brower a Minear, strana 514) Oproti tomu důvtipné básně se spleťou zápletkou nebo vyšperkovanou dikcí odvádí pozornost od podtónů a jsou s *júgenem* neslučitelné. Výjevy typické pro básně ve stylu *júgen* poklidné, mlčenlivé a tlumené, a charakteristický tón je tesklivý či melancholický.

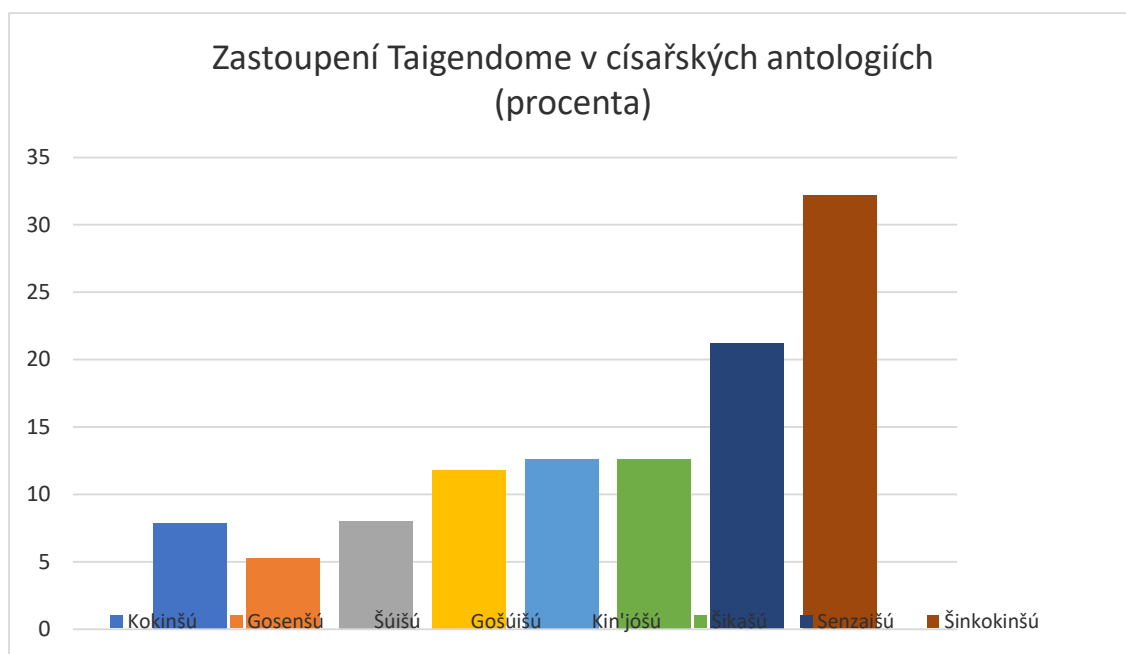
Pro syntax stylu *Šinkokinšú* jsou typické dva jevy. Jednak je to syntaktická prostost způsobená vyšší frekvencí podstatných jmen a jednak syntaktická fragmentace. V případě fragmentace se konkrétně jedná o ukončení syntaktického celku (jak konec věty jako takový, tak i apostrofu nebo zvolání) po prvním nebo čtvrtém verši. Brower a Minear ukazují, že ve srovnání s *Kokinšú* nastává tento jev u prvního řádku třikrát častěji než v *Kokinšú*, u čtvrtého řádku pak dvakrát.

Syntaktická rovina je tedy slibnou oblastí. V této práci se také zaměřím na dva další jevy poetické syntaxe, zaprvé na tzv. „*kire*“, a za druhé na zakončení básně podstatným jménem, neboli *taigen-dome*. O *kire* píše doktorka Švarcová: „*To se odrazilo v neurčitosti takzvaného kire („řezu“), který byl ve starší poezii většinou za druhým nebo třetím veršem (v pětiverší tanka) a znamenal předěl - syntaktický i sémantický - mezi dvěma myšlenkami vyjádřenými v tomto krátkém básnickém útvaru. Ve stylu Teikově a jeho stoupenců se předěl kire objevuje, jak uvádí Hisamacu Sen'iči (1958), častěji za prvním nebo čtvrtým veršem, a přestože je syntakticky zřetelný, vzdoruje jednoduché významové interpretaci.*“ (Švarcová, strana 91) Není tedy příliš pravděpodobné, že u mnoha básní starších básníků tento jev (tedy *kire* po prvním nebo čtvrtém verši) najdeme, ale pokud ano, bude to velmi výrazný argument ve prospěch inovace – bude to znamenat, že Teika úmyslně prezentuje Sanetomovi k napodobení takto netypickou básně. Pokud se tento jev vyskytne u některého současnějšího básníka, bude interpretace ještě zřejmější, evidentně se bude jednat o zařazení básně vykazující prvky nového stylu.

Ukončení věty podstatným jménem (kromě eliptického vyjádření) není pro japonskou syntax příliš běžné dnes a nebylo ani v klasické japonštině doby Heian. Japonština klasická i moderní má slovosled S-O-V a tudíž jsou situace, kdy se na konci věty octne podstatné jméno, zřídka. Naopak případy, kdy toto nastane, působí kvůli očekávanému následujícímu větnému členu dojmem, že výpověď zůstala nedokončena, že není uzavřená a její dokončení je ponecháno na čtenáři a báseň tak vlastně naznačuje víc, než říká, je v ní cosi navíc.

Atkins označuje tento jev za jeden z distinktivních lingvistických rysů nového stylu a dále uvádí, že: „*Taigen-dome, které je pro japonskou syntax netypické, se objevovalo již ve dřívějších básních, ale v době Nové Kokinšú se frekvence jeho užití dramaticky zvýšila a tím pádem se jedná o snadno rozeznatelný znak inovace. Taigen-dome je označováno za jeden z typických znaků nového stylu a jistota, s níž je lze určit – báseň jej buďto vykazuje nebo nikoli, otázka míry je zde bezpředmětná – jej činí ideálním nástrojem pro kvantitativní analýzu nového stylu.*“¹⁰ (Atkins, strana 45)

Následující tabulka uvádí počty *taigen-dome* ve svitcích ročních období v císařských antologiích: (Hodnoty v grafu jsou přejaty z: Atkins, 81)



Procentuální zastoupení *taigen-dome* v antologiích tedy stoupá měrou ne nepodobnou té, v jaké jsou jednotlivé antologie zastoupeny v *Kindai Šúka* (s výjimkou *Šikašú* – důvodem jejího vynechání tedy rozhodně není nedostatek *taigen-dome*). Atkins dále statisticky dokazuje, že i v *Roppjakuban Utaawase* bylo užití nominálního zakončení daleko častěji

přítomno v poezii členů Mikohidari, než v básních konzervativců školy Rokudžó nebo neutrálních dvořanů.

Poslední rovinou je slovní zásoba básně. Poetické lexikum bylo v době Heian značně omezené a vybočení z něj se obvykle nesetkávalo s příliš pozitivním ohlasem. Jako příklad může sloužit například Sone no Jošitada, který se v jedné ze svých básní, dochovaných v jeho osobní sbírce, zmínil o „kupkách pelyňku.“ Když si tuto báseň přečetl dvořan Fudžiwara no Nagató, měl podle *Fukuro Zóši* vybuchnout: „*Ten člověk je blázen! Kdo kdy slyšel o nějakých „kupkách pelyňku“?!“* (Brower a Minear, strana 179) Na vině jsou hned dva nepoetické výrazy: jednak *jomogi*, neboli pelyněk černobýl (lat. *artemisia vulgaris*), obyčejný plevel, rostoucí na zanedbaných polích nebo zpustlých zahradách. Tehdejšími dvořanům připadal neelegantní a jako obraz nehodný zařazení do básně, stejně jako druhý výraz *soma*, který znamená dříví na podpal, pomocí nějž chtěl Jošitada pravděpodobně naznačit, že plevel je posekaný a nakupený na hromadu ke spálení.

Mimochodem i sám Teika ve svých poetikách od užívání netradičních, nebásnických výrazů výslovně odrazuje. V *Eiga Taigai* jednoznačně udává, že slova, která básník používá, by měla být jen ta, která byla obsažena v prvních třech císařských antologiích.

Dalším významným aspektem dikce je vztah mezi podstatnými jmény a slovesy. Zatímco vysoce subjektivní poezie stylu *Kokinšú* se spoléhá převážně na slovesa, kterých užívá mnoho v jedné básni a navíc je obohacuje o početné ohebné sufixy, spoléhá styl *Šinkokinšú* především na podstatná jména. Frekvence výskytu podstatných jmen souvisí i s *taigen-dome*, podstatnější je však, že účinkem podstatných jmen bývá oproti slovesům bohatost jejich konotací a jejich deskriptivizující účinek. Užívat ve vysoké míře podstatná jména znamená vytvářet scenerii, tedy vnášet staticnost a omezovat dějovost. Podstatná jména jsou tedy dobrým nástrojem pro deskriptivní poezii. (Brower, strana 276)

8) Rozbory a řazení básní v *Kindai šúka*

Jaro

Báseň 1: Haru tacu to (Mibu no Tadamine)

*Haru tacu to
lu bakari ni ja
Mijošino no
Jama mo kasumite
Kesa wa miju ram
(Karonšú, strana 473)*

U této básně je klíčové užití „*ni ja*“ a koncového „*ram*“. Jedná se zde jednoznačně o sufix pojící se na *šúšikei* šimonidanového slovesa *miju*. Tento sufix může vyjadřovat doslech, nicméně v kombinaci s „*ni ja*“ je pravděpodobnější, že v tomto případě plní svou druhou funkci, tzv. „zdání příčiny,“ bylo by jej tedy možné volně přeložit jako „snad proto, že...“

Toto zjištění je zásadní, neboť báseň díky této modalitě přesně zapadá do stylu typického pro období *Kokinšú* a vlastně i pro Šest Dynastií, kde místo toho, aby básník zaměřil svou pozornost přímo na ně, jsou přírodní jevy pozorovány nepřímo, přes některý svůj důsledek nebo příznak, v tomto případě je příchod jara vyvozován z faktu, že hory v Jošinu (které jsou samy o sobě scenérií velice konvenční), jsou dnes ráno dobře vidět. (Blíže Brower a Minear, strana 169)

I výběr básně je naprosto v souladu s tradicí. Oproti *Hjakunin iššu*, kam Teika zařadil báseň „*Ariake no*,“ která získala popularitu až později, je v *Kindai Šúka* obsažena báseň, kterou Kintó, Fudžiwara no Mototoši i Šunzei považovali za Tadamineho nejtypičtější. Přestože si Teika „*Ariake no*“ nesmírně vysoce cenil, zařadil do výboru poslaného Joritomovi tuto báseň, jejíž vysoké hodnocení bylo po celou dobu Heian konzistentní. (Jošikai, strana 135)

Báseň 2: Jamazakura (Minamoto no Šunrai)

Jamazakura
Sakisomeši jori
Hisakata no
Kumoi ni mijuru
Taki no širaito
(*Karonšú*, strana 473)

Šunrai je jedním z autorů, kteří jsou v *Kindai Šúka* zastoupeni nejhojněji. Ve své době Minamoto no Šunrai rozhodně nebyl básníkem, který se ve své tvorbě neustále podřizoval konvencím. Často experimentoval se slovní zásobou a v básních používal nepoetické výrazy, jako například otrok (*jacuko*) nebo večerní rámus (*jútoroki*). Pokud by tedy Teika chtěl zdůraznit, že hodny napodobení jsou Šunraiovy neformální básně, měl k tomu možnost dostatek. Vybrána byla nicméně báseň *Jamazakura*, obsažená kromě císařské antologie *Kinjóšú* (kterou musel kompilátor Šunrai právě kvůli svým lexikálním výstřelkům dvakrát přepracovávat) i v Šunzeiově inovátorském *Korai Fúteišó*, spíše tradicionalistickém *Džidai Fudó Utaawase* císaře Gotoby a mnoha Teikových dílech. (Huey, 654)

Výběr je tedy spíše konvenční. Podívejme se tedy na báseň jako takovou. Slovní zásoba je naprosto konvenční, horské sakury i bílé nitky vodopádu jsou běžná básnická slova. Pozornost upoutává makurakotoba „*hisakata no*.“ Obvykle je užíváno ve spojení

s podstatnými jmény „světlo, obloha, měsíc,“ případně „hlavní město.“ (*Utakotoba daidžiten*, strana 732) *Kumoi* je ovšem synonymem slova „*sora*,“ nejedná se tedy o užití, které by výrazně vybočovalo z běžného módu.¹¹ Snad jediným výrazně inovativním rysem této básně je *taigendome*. Poslední verš končí podstatným jménem „*širaito*.“ Těžko však lze jen na základě toho jinak konvenční básni přisoudit hodnocení inovativní, obzvláště když v Šunraiově tvorbě je tolik jednoznačnějších případů inovace.

Báseň 3: Sakura saku (excísař Gotoba)

Sakura saku
Toojamadori no
Šidario no
Naganagaši hi mo
Akanu iro ka na
(*Karonšú*, strana 473)

Kindai Šúka bylo podle Atkinse napsáno roku 1209, kdy se již ve vztahu Teiky a Gotoby začaly objevovat první trhliny (Atkins, strana 30). Mimo jiné se jednalo o incident, kdy Teika odmítl přijít na oslavu tří set let od dokončení *Kokinšú*. Zjevně však necítil k excísaři dost silnou averzi, aby jej do *Kindai šúka* (a *Eiga no Taigai*) nezařadil. V této básni je využito *honkadori*, konkrétně se jedná o odkaz na báseň *Ašibiki no* od Kakinomoto no Hitomara, která je obsažena v *Kokinšú*. (*Karonšú*, strana 473)

Pokud budeme považovat *honkadori* podle pravidel, jak je stanovil Teika v *Kindai Šúka* a *Eiga no Taigai* za známku inovace, pak musíme tuto báseň rozhodně za inovativní označit, neboť všechna tato pravidla splňuje. Přibližný, hrubý překlad Hitomarovy básně by mohl znít: „Tuto noc, jenž se táhne jak bažantí chvost po horském svahu, strávím zdá se sám.“ Gotoba si z Hitomarovy básně vypůjčil devět slabik: „*jamadori no šidario*,“ tedy necelé dva verše, což vyhovuje omezení délky. Druhým požadavkem, který Teika klade na *honkadori*, je změna tématu – původní a výsledná báseň nesmí být na stejné téma, což je splněno i zde. Tématem Hitomarovy básně je osamění, zatímco výsledná báseň je jednoznačně básní jarní, což dokazují jednak *engo* „*sakura*“ a „*saku*“ a jednak fakt, že v *Kindai šúka* je Gotobova báseň obklopena dalšími jarními básněmi. Kromě toho je výsledný účinek posílen o kontrast mezi Hitomarovou nocí, probdělou žalem a smyslově delší než je doopravdy a Gotobovým dnem, který, ač je nesmírně dlouhý, uplyne při

¹¹ Může také označovat císařský dvůr

obdivování barvy sakur jako nic. Tato *honkadori* tedy přesně splňuje požadavky uvedené v *Eiga Taigai*.

Báseň 4: Iza, kjó wa (mnich Sosei)

Iza, kjó wa
Haru no jamabe ni
Madiži nam
Kurenaba nage no
Hana no kage ka wa
(*Karonšú*, strana 473)

Mnich Sosei byl synem opata Hendžóa a i on byl uznávaným básníkem jak v době *Kokinšú*, tak ve střední době Heian. Tato báseň je obsažena v Curajukiho *Šinsen Waka* dalších dílech, většinou však pozdějšího data. Rozhodně nebyla Soseiovou nejznámější básní, tou je podle Jošikaie *Miwataseba* (Jošikai, strana 103).

V této básni se nicméně neobjevuje žádná neobvyklá slovní zásoba, slova „sakura“ i „hana“ spolehlivě odkazují na jaro. (*Utakotoba daidžiten*, strana 705) Teika ji možná zařadil kvůli foneticky krásnému opakování slabik v posledních dvou verších:
kurenabanagenohanokagekawa – melodicky se zde střídá „o“ a „a“, ze souhlásek je to „n“ a „k.“ Je také možné, že v této vývojové fázi japonštiny zněly slabiky „ba“, „ha“, a „wa“ stejně. Pokud je tomu tak, je dobře možné, že ji Teika použil proto, aby ukázal Sanetomovi, jak vypadá báseň dobrá po zvukové stránce. Pak by rozhodně nebyl důvod ji označovat za inovativní.

Báseň 5: Sakuragari (Jomibito Širazu)

Sakuragari
Ame ga furikinu
Onadžiku wa
Nuru to mo hana no
Kage ni kakurem
(*Karonšú*, strana 473)

Jedná se o jarní báseň, scénérie *sakuragari* (*hanami*) to jasně dokládá. Snové ani nezemské motivy se zde neobjevují, nedomnívám se tedy, že by báseň obsahovala *jóen*. *Šúšikei* dokonavostní partikule *nu* umísťuje *kire* za druhý verš, kam zapadá i z hlediska progresu básně. *Taigen-dome* není přítomno, pátý verš končí „*kakurem*“, tedy ohebným výrazem. *Kage ni kakuru* je básnický výraz (*Utakotoba daidžiten*, strana 214), „*onadžiku*

wa“ je v době *Kokinšú* rovněž běžné, stejně jako zasazení děje do *sakuragari* (tamtéž, strana 373).

Srdcem básně je elegantní póza, kdy básník, když už má nevyhnutelně zmoknout, uchýlí se alespoň pod rozkvetlé sakury, protože jsou tak krásné, že i zmoknutí je pod nimi snesitelnější. Syntax je celistvá a plynulá, žádné neologismy ani inverze se nevyskytují.

Domnívám se, že za deskriptivní lyriku tuto báseň prohlásit nemůžeme, neboť lidský subjekt je zde výrazný. Prvním slovem básně je *sakuragari* (doslova přeloženo „hon na sakury“) – třesně kvetou, ale jsou to dvořané, kdo je při vkusné dvorské příležitosti přišel obdivovat a jejich obdiv je tak velký, že jim ani zmoknutí nevadí, budou-li kapky deště padat z nádherných květů.

Báseň vykazuje pouze konvenční znaky, řadím ji tedy mezi konvenční.

Báseň 6: Hana no iro (Ono no Komači)

Hana no iro wa
Ucuri ni keru na
Itazura ni
Wa ga mi jo ni furu
Nagameseši ma ni
(*Karonšú*, strana 474)

Ono no Komači je touto básní zastoupena v *Hjakunin iššu*. Až do Teikovy doby byla za typickou báseň Ono no Komači považována nikoli *Hana no iro*, ale *Iro miede*. Změna nastala až s Teikou, který *Hana no iro* zařadil do svých výborů *Hačidaišú*, *Šúka daitairjaku*, *Hačidaišú šúicu*, *Kindai šúka* a *Godai Kan'jó*, oproti *Iro miede*, zařazené pouze v *Hačidaišó* a *Godan kan'jó* (Jošikai, strana 56).

Jošikai Naoto se domnívá, že je tomu tak proto, že ve středověku došlo pod vlivem legend, postupně se nabalujících k historicky obskurní postavě Komači, k reinterpetaci, která posunula význam básně od přírodní lyriky více k lyrice osobní. První verš „*hana no iro*“ začal být vykládán jako metafora básnířčina zevnějšku, navzdory tomu, že tato metafora se v raných básnických sbírkách neobjevuje a ani zařazení a *kotobagaki* této básně onen hypotetický skrytý význam nereflektují (tamtéž, strana 56).

Avšak oba výklady této básně jsou plny *mudžó*, jak ostatně uvádí i Jošikai: krása květů pominuvší během jarního deště, i krása Komači, pominuvší během lehkovážně navazovaných a ukončovaných intimních vztahů. Ať už tedy Teika měl na mysli kterýkoli výklad, můžeme báseň kvůli *mudžó* zařadit mezi inovativní.

Báseň 7: Hisakata no (Ki no Tomonori)

Hisakata no
Hikari nodokeki
Haru no hi ni
Šizugokoro naku
Hana no čiru ram?
(Karonšú, strana 474)

Hisakata no je prastaré *makurakotoba* (*Utakotoba daidžiten*, strana 732), zpravidla provázející nebe, nebeská tělesa nebo nebeské jevy. *Hikari* je básnický výraz, obvyklejší je však spojovat jej s měsícem, než, jako v tomto případě, se sluncem (tamtéž, strana 729). *Haru no hi* báseň jednoznačně zařazuje do ročního období Jaro. *Šizugokoro* je sice výraz poněkud neobvyklý, nicméně v době kdy *Kokinšú* vznikala, ještě neexistoval kánon, který by mohl porušovat. Mimoto se domnívám, že se nejedná o obraz nějak hrubý, nízký, či jinak odporující aristokratickému vkusu.

Kire zde spadá za třetí verš, vše předchozí je jedno dlouhé adverbální rozvití, dosl. „v jarní den, kdy je nebeské světlo poklidné,“ na konci básně je ohebný výraz „*čiru ram*.“ Z hlediska syntaxe ani slovní zásoby tedy na básni není nic výrazně inovativního.

Tomonori se v této básni táže, proč v tento tak nádherný den muselo dojít k tak smutné události, jako je opadání květů. Pro období *Kokinšú* typické vyvozování a filozofické spekulace zde vidíme v poněkud obrácené podobě – spíš, než aby se básník ptal, proč se něco děje a pak vyvozoval odpověď z jiných přírodních fenoménů, se zde ptá, jak je možné, že se něco stalo, když tomu vnější příznaky odporují.

Brower a Minear podotýkají, že jediný verš „*šizugokoro naku*“ nezačíná na „h,“ a tím se ono vyčnívání z řádu věcí přenáší i na zvukovou stránku básně (Brower a minear, strana 30).

Z těchto důvodů řadím báseň ke konvenci.

Léto

Báseň 8: Nacu no jo (Kijowara no Fukajabu)

Nacu no jo wa
Mada joi nagara
Akenuru wo
Kumo no izure ni
Cuki nokoru ram?
(Karonšú, strana 474)

Kijowara no Fukajabu je touto básní zastoupen v *Hjakunin iššu* a zároveň se jedná o jedinou báseň ročního období Léto v *Kindai Šúka*. Je to báseň o letní noci a její krátkosti, což

bylo později typické zpracování tohoto tématu – letní noc byla v heianských básních vždy příliš krátká a úsvit odlučoval milence (*Utakotoba daidžiten*, strana 18).

Opět vidíme pro toto období typickou hru s realitou a zdáním. I když je evidentní, že noc zkrátka skončila, autora její krátkost šokovala natolik, že je přesvědčen, že se měsíc nutně musí ještě skrývat někde mezi mraky.

Kire se podle mého názoru nachází za třetím veršem, po odporovací spojce „wo.“ Nebásnické výrazy se zde nevyskytují, roztržitěná syntax rovněž ne. Báseň je sice zasazena do noci, ale vzhledem k údivu nad její krátkostí a tématem léta je pravděpodobné, že byla strávena pitím nebo s milenkou, a tedy snovost *jóen* přítomna není. Mimochodem v *Šinkokinšú* je mnoho básní, které používají básnickou aluzi na Fukajabuovy básně, je tedy možné, že ji Teika zařadil jako starý vzor hodný napodobení. (Jošikai, strana 160)

Jedná se o báseň nad veškerou pochybnost napsanou ves tylu *Kokinšú*, řadím ji tedy ke konvenčním.

Podzim

Báseň 9: Jaemugura (mnich Egjó)

Jaemugura
Šigeru jado no
Sabišiki ni
Hito koso mienu
Aki wa ki ni keru
(*Karonšú*, strana 474)

Jaemugura (svízel pochybný, lat. *aparine spuria* L.) je rostlina, která se v básních objevuje ve spojitosti s opuštěnými místy, například s domy, jejichž původní obyvatel odešel do kláštera a podobně. Tato báseň je toho dobrým příkladem (*Utakotoba daidžiten*, strana 911). Vnáší do básně melancholický tón, který je dále podpořen přídavným jménem *sabiši*. Toto přídavné jméno se v *Kokinšú* sice vyskytuje, ale spíše zřídka. (tamtéž, strana 384). Celkově je tón básně blízko středověkému ideálu osamělosti (*sabi*).

Tématem básně je podzim, který byl v *Kokinšú* i dříve zpracováván různými způsoby, ale obzvláště v *Kokinšú* nabyla na počtu tato pojetí, užívající atmosféry osamění a smutku (*Utakotoba daidžiten*, strana 9). Pokud bychom navíc považovali „*hito*“ za kód pro „ty“, tedy „ani ty mne nenavštívíš“, dávalo by ještě větší smysl užití *sabiši*, které bylo nejběžněji používáno v souvislosti se steskem po konkrétní osobě.

Syntakticky je báseň plynulá do té míry, že je relativně obtížné stanovit, kde se nachází předěl. *Kire* je, domnívám se, nejpřirozenější položit za třetí verš – tedy za partikuli

ni, a sice proto, že první verš s druhým je spojen vazbou podmět-přísudek, druhý se třetím a čtvrtý s pátým pak adnominálním rozvitím. Na konci třetího verše dotváří partikule *ni* adverbální rozvití, kde je vazba s rozvíjeným členem nejméně těsná.

Lexikum není nikterak problematické a báseň končí ohebným výrazem, takže bych ji i přes stylovou nejednoznačnost označil za spíše konvenční.

Báseň 10: Aware ika ni (mnich Saigjó)

Aware ika ni
Kusaba no cuju no
Koboru ram
Akikaze tačinu
Mijagino no hara
(Karonšú, strana 474)

Mijagino je makurakotoba pro Mičinoku, oblast, kde Saigjó často putoval (*Utakotoba daidžiten*, strana 851). Toto makurakotoba evokuje *hagi* (lat. *lespedezia striata*), což je rostlina primárně spojovaná s podzimem, a i pro rosu je typické, že se usazuje právě na listech *hagi*. (tamtéž, strana 690). I když tedy není explicitně zmíněno, je na místě si jej do scenerie domyslet.

Rosa bývá často metaforou jednak slz a jednak pomíjivosti věcí, protože se často vyskytuje v básních s buddhistickým kontextem (tamtéž, strana 579). Druhou interpretaci považuji sice za z těchto dvou pravděpodobnější, ale osobně nejlogičtější mi připadá zde interpretovat rosu jako takovou. Domnívám se totiž, že tato báseň je čistě deskriptivní a že rosa zde spolu s makurakotoba *Mijagino*, implikovaným *hagi* zvedajícím se větrem vykresluje atmosféru chladného podzimního večera, kdy se rosa leskne ve světle měsíce (neboť i spojení rosy a měsíčního světla je relativně běžné).

Dále je potřeba nějak interpretovat sufix *ram* – zde kvůli předchozímu tázacímu *ikani* přichází v úvahu jedině přítomné zdání, básník tedy nepozoruje rosu přímo, ale pravděpodobně (možná nostalgicky) vzpomíná na své cesty z nějakého jiného místa, snad hlavního města.

Syntakticky je zajímavé, že „*Akikaze tačinu – Mijagino no hara*“ je na konci básně, tedy místo, kam je zasazena scenerie usazující se rosy, se dovídáme až na konci. S ohledem na to je zřejmě na místě interpretovat tvar *ram* jako *šúšikei* a tedy rozdělit báseň na dvě věty, druhou neukončenou. S tím souvisí i to, že báseň končí neohebným výrazem *hara*, vidíme tedy *taigen-dome*.

Mám za to, že deskriptivní styl a *taigen-dome* na konci básně ji řadí k novému stylu a tedy do inovativní skupiny.

Báseň 11: Cuki mireba (Óe no Čisato)

Cuki mireba
Čidži ni mono koso
Kanaši kere
Wa ga mi hitocu no
Aki ni wa aranedo
(*Karonšú*, strana 474)

Spojení *čidži* s přídavným jménem *kanaši* je sice neobvyklé, ale z lexikálních zvláštností je to vlastně jediná (*Utakotoba daidžiten*, strana 240). Syntax je zde invertovaná (což jednoznačně určuje *kire* po třetím verši), kromě mírně nezvyklého zakončení odporovací partikulí *do* však jinak plynulá.

Podle Jošikaie se jedná o adaptaci básně *kanši*¹², v nichž Óe no Čisato vynikal, a měl je v oblibě do té míry, že napsal osobní sbírku *Kudai waka*, v níž skládá básně *waka* na námět známých veršů z poezie Bai Juyiho, tehdy i později v Japonsku nesmírně populárního tangského básníka. Jošikai toto tvrzení zakládá na výskytu paralelismů, konkrétně *cuki/waga mi* a *čidži/hitocu*, což byla technika naprosto běžná pro styl Šesti dynastií i pro Tangské básnictví (Jošikai, strana 111).

Tato báseň tedy stylově odpovídá adaptaci *kanši*, nikoli stylu *Kokinšú* nebo stylu *Šinkokinšú*. Navíc byla téměř po celou střední dobu Heian relativně nepopulární, stejně jako její autor, který Kintóovi nestál ani za to, aby jej zařadil mezi Šestatřicet géniů, a popularitu získala až v Šunzeiově době.

V rovině jazykových prostředků nebo stylu tedy inovaci nalézt nelze, v interpretační rovině však je zařazení Čisata a této básně svým způsobem inovativní. Pokud Teika vybíral pro Sanetoma vzory hodné napodobení a zařazení Čisata bylo v tomto ohledu v souladu s míněním básníků nového stylu, jedná se zde o inovaci.

Báseň 12: Aki no cuju ja (excísar Gotoba)

Aki no cuju ja
Tamoto ni itaku
Musubu ram
Nagaki jo akazu
Jadoru cuki ka na
(*Karonšú*, strana 474)

¹² Básně napsané v klasické čínštině

Tato báseň je *honkadori*, založená na básni, kterou pronese Mjóbu ve svitku Kiricubo v Příběhu prince Gendžiho (*Karonšú*, strana 475). Mimoto je přítomno *taigen-dome*. Protože se jedná o *honkadori* není příliš mnoho pochyb o tom, že tato báseň je inovativní.

Co je ovšem na této *honkadori* zarážející je fakt, že jak báseň původní, tak výsledná se zdají být na stejné téma: obě jsou smutné básně z podzimního prostředí. V případě básně Mjóbu je atmosféra zjevná z děje, v Gotobově případě to pak napovídá metafora rosy usazující se na rukávech. Rukávy zmáčené rosou bývají téměř bez výjimky metaforou pro rukávy zmáčené slzami a tedy žal (*Utakotoba daidžiten*, strana 579). Pak by ale takovéto užití *honkadori* odporovalo pravidlu o změně, které Teika uvádí v *Eiga no Taigai* a Gotoba by tedy přirovnával „*květy ke květům a lunu k luně*.“ Je nepravděpodobné, že by Teika do *Kindai Šúka* zařadil „chybnou“ *honkadori*, aniž by na to třeba jen krátkým komentářem upozornil.

Domnívám se, že jediné možné řešení je, že Gotoba zde metaforu s promočenými rukávy na mysli nemá, a že skutečně pouze obdivuje celou noc nemizející krásu měsíce, odrážejícího se v rose na jeho rukávech, což by paradoxně bylo velmi inovativní zapojení rosy na rukávech, v opozici proti ustálené metafoře.

Báseň 13: Aki no cuki (Fudžiwara no Tadamiči)

Aki no cuki
Takane no kumo no
Anata nite
Harejuku sora no
Kururu mači keru
(*Karonšú*, strana 475)

Anata je obvykle užíváno ve spojení s horami nebo mlhou, a znamená na jejich druhé straně nebo za nimi, což je konzistentní s užitím, které vidíme zde (*Utakotoba daidžiten*, strana 48). *Hareru* je rovněž užito prototypicky, kururu zařazuje báseň tematicky k večeru, což je denní doba běžně spojovaná s podzimem (tamtéž, strana 313). Báseň je deskriptivní, subjekt je zde výrazně upozaděn, není dokonce přítomen ani jako nevyjádřený podmět – je to měsíc, kdo čeká za mraky lemujícími hřeben hor, až se obloha setmí.

O *honkadori* se nejedná a na konci básně vidíme ohebný výraz. Sledovat východ měsíce (nebo jej očekávat) za kopci nebo horami, je rovněž velmi konvenční zpracování tématu. Syntax je naprosto plynulá, *kire* zde nejspíš leží za třetím veršem, po partikuli *nite*, kde se pozornost přesouvá od měsíce k obloze. Jazykové prostředky jsou tedy celkově konvenční, neobvyklý je tedy jen deskriptivní mód, kterému ale do stylu *Šinkokinšú* chybí jistá míra melancholie, neodvažují se tedy této básni přiřknout inovativní hodnocení.

Báseň 14: Nakiwararu (Jomibito Širazu)

Nakiwataru
Kari no namida ja
Očicu ram
Mono omou jado no
Hagi no ue no cuju
(Karonšú, strana 475)

V této básni se s podzimem pojí jak odlétající husy, tak rosa, tak *hagi* a vlastně i atmosféra smutku (*Utakotoba daidžiten*, strana 9). Užití těchto engo je tedy konvenční, v souladu se stylem *Kokinšú* je i sufix *ram*, který vytváří elegantní záměnu, kdy je rosa, usazená na listech *hagi*, považována za slzy odlétajících husí.

Hlas a odlet hus možná symbolizuje loučení, nebo dokonce smrt milované osoby. *Sabi* je zde posílené příbytkem porostlým *hagi*, o kterém je známo, že roste na zpustlých nebo opuštěných místech. Tím, co zdání o plačících husách a realitu rosy spojuje, je však *mono-omi* toho, kdo v onom příbytku bydlí a subjekt spolu se svými emocemi je zde centrální.

Syntakticky zvláštní je, že zde vidíme *taigen-dome*, to však samo o sobě pro zařazení k inovativnímu stylu nestačí. Báseň řadím ke konvenčním.

Báseň 15: Aki no ta no (císař Tendži)

Aki no ta no
Kariho no io no
Toma wo arami
Waga koromode wa
Cuju ni nure cucu
(Karonšú, strana 475)

Třicátý osmý císař je zastoupen stejnou básní v *Hjakunin iššu* a problém, který s ní byl tam, je s ní i zde. Tendži tuto báseň jednak pravděpodobně nenapsal (jedná se spíše o lidovou báseň, která byla až později atributovaná císaři – nebyl by to jediný příklad tohoto jevu), a jednak básní, které Teika mohl od císaře Tendžiho vybrat, chtěl-li se držet oficiálních císařských antologií, bylo v jeho době velmi málo, přesněji řečeno byly pouze dvě (Jošikai, strana 24). Jeden důvod pro její zařazení může ležet v rovině interpretační inovace, stejně jako v případě *Hjakunin iššu*, tedy že Teika chtěl děj se co děj císaře zařadit, a pak mu již mnoho básní na výběr nezbývalo, nebo byla báseň vybrána kvůli svým vlastním kvalitám a že ji napsal tento hrdina doby, která v Teikových časech již byla dávnověkem, je až podružné.

Strukturně je báseň relativně prostá, sleduje přibližování obrazů od obecné scény podzimního (požatého) pole, přes chýši až po rosu na rukávu. Syntax je jednoduchá, poslední

verš končí slovesem nuru rozšířeným o sufix *cucu* a žádný z použitých výrazů není vyloženě nebásnický. Promočené rukávy jako symbol smutku jsou zde nepravděpodobné, protože se zde jedná o vlhkost, která vystupuje skrze hrubá oka rohože z podlahy chýše. (*Utakotoba daidžiten*, strana 10) Báseň tedy nevykazuje nejtypičtější příznaky ani konvenčního, ani nového stylu. Domnívám se tedy, že byla zařazena buďto jako příklad starší, prostší dikce, která se od stylu *Kokinšú* liší, nebo kvůli osobnosti autora – obě tyto možnosti jsou však inovativní, v rovině výrazové a interpretační respektive.

Báseň 16: Širacuju ni (Bun'ja no Asajasu)

Širacuju ni
Kaze no fuki šiku
Aki no ni wa
Curanuki tomenu
Tama zo čirikeru
(*Karonšú*, strana 475)

Přirovnání rosy k rozsypaným drahokamům nebylo v Asajasuově době nové, vyskytuje se i v jiných básních v *Kokinšú*, nicméně, jak uvádí Jošikai (Jošikai, strana 162), její spojení s bez ustání vanoucím větrem však rozhodně nové je. Jedná se o vytříbenou metaforu, výrazy jsou básnické, i syntax je obvyklá – na konci je standardní zvolací *keri*, které kvůli zdůrazňujícímu *zo* změnilo tvar na *rentaikei*.

Stylově se jedná o deskriptivní lyriku, scénérie v sobě nese kvůli rose/slzámu spolu s rozsypanými klenoty určitý nádech smutku, přesto však stylu *Kokinšú* relativně odpovídá. Zajímavější je však situace na interpretační rovině. Tato báseň, rovněž obsažená v *Hjakunin iššu*, nebyla ani v době svého vzniku, ani ve střední době Heian vůbec populární a i její autor, ač se ve své době účastnil významných utaawase, byl namnoze zapomenut. (Tamtéž) Teprve Teika si tuto báseň oblíbil (podle Jošikaie kvůli tomu, že obsahuje hned tři Teikovy oblíbené výrazy: *širo*, *kaze* a *aki*) a kromě těchto dvou děl ji zařadil ještě do *Hačidaišó*, *Hačidaišú šúicu* a *Godai kan'jó*. Ves tylové rovině se tedy o inovaci spíše nejedná, v interpretační rovině však ano – rozhodnutí je tedy nejasné.

Báseň 17: Akikaze ni (Jomibito Širazu)

Akikaze ni
Sasoware wataru
Karigane wa
Mono omou hito
Jado wo jokanam
(*Karonšú*, strana 475)

Jednou z funkcí klasického sufixu *mu* je i vhodnost či příhodnost a právě tuto funkci plní zde, nešťastně zamilovaný mluvčí si přeje, aby se podzimním větrem nesené husy (a jejich hlas) jeho domu raději vyhnuly a neprohlubovaly tak jeho žal. Spojení křiku hus s nešťastnou láskou je také relativně konvenční (*Utakotoba daidžiten*, strana 265). Jedná se zde opět o pózu, kde lyrický mluvčí vyzývá přírodní fenomén, aby jednal v souladu s jeho emocemi.

Báseň 18: Jú sareba (Minamoto no Cunenobu)

Jú sareba
Kadota no inaba
Otozurete
Aši no maroja ni
Akikaze zo fuku
(*Karonšú*, strana 475)

Kadota znamená pole před nebo poblíž příbytku a jedná se o archaismus, typický pro styl z doby počátku excísařství, kdy došlo k určitému oživení stylu a slovní zásoby *Man'jósú*, ostatně celá *Cunenobuova* báseň velmi typickým příkladem tohoto stylu (*Utakotoba daidžiten*, strana 239). Tomu ostatně odpovídá i užití výrazu *inaba* (zralé klasy), který byl typickým slovem spojeným s podzimem v *Man'jósú*, a to daleko dříve, než tuto roli začala plnit v době Heian daleko běžnější *rosa* (*tamtéž*, strana 105). Pokud jde o *jú sareba*, nebyl v *Cunenobuově* době večer s podzimem nijak výhradně spojen, ale právě vlivem této básně se tak stalo (*tamtéž*, strana 936).

Venkovskou atmosféru podporuje i rákosová chýše (*aši* by mohlo znamenat i nízká, ubohá). Nicméně se nedomnívám, že můžeme báseň prohlásit za zcela deskriptivní, neboť podzimní vítr, který fouká do chýše, v ní pravděpodobně někdo cítí, subjekt tedy je přítomen, i když značně nevýrazně. I když byly názory na užívání archaické dikce *Man'jósú* různé, nepochybně se jednalo o určitou reakci na snad až příliš ustálenou slovní zásobu prvních tří císařských antologií a o nový směr vývoje poezie. Zařazení tohoto stylu můžeme s klidným srdcem prohlásit za inovativní.

Báseň 19: Saošika no (Kakinomoto no Hitomaro)

Sao šika no
Cumadou jama no
Okabe naru
Wasata wa karadži
Šimo wa oku to mo
(*Karonšú*, strana 475)

O tom, zda se skutečně jedná o Hitomarovu báseň, existují pochybnosti. (*Karonšú*, strana 475) Volání jelena, nepožatá pole i usazující se jinovatka jsou podzimní výjevy. Syntax je plynulá, mód spíše deskriptivní. Všechny tyto výrazy byly užity již v *Man'jóšú* a i vzhledem k osobnosti Hitomara je pravděpodobné, že se jedná o příklad stylu *Man'jóšú*. Báseň tedy kvůli archaické dikci řadím k inovativním.

Báseň 20: Okujama ni (Jomibito Širazu)

Okujama ni
Momidži fumiwake
Naku šika no
Koe kikutoki zo
Aki wa kanašiki
(*Karonšú*, strana 475)

Přestože Teika v *Kindai Šúka* uvádí jako autora této básně *jomibito širazu*, v *Hjakunin iššu* ji připisuje postavě Sarumaru no tajú, o kterém máme jen málo spolehlivých informací. Tím, kdo ji přisoudil Sarumaruovi, byl až Kintó ve střední době Heian. Tato báseň je zařazena v *Kokinšú*, kterou Teika mnohokrát opisoval a proto si musel problému autorství této básně být vědom (*Jošikai*, strana 45).

Jak blíže vysvětluje *Jošikai* (tamtéž), nastávají u této básně ještě dva problémy: zaprvé je to nejasnost podmětu slovesa *fumiwakeru* – zda spadané listí rozhrnuje jelen, nebo básník. Pozdější interpretace této básně se přikláněly spíš k verzi s básníkem. Druhým problémem je sloveso samo o sobě, jedná se totiž o nebásnický výraz. *Jošikai* se přesto domnívá, že báseň byla zařazena kvůli svým kvalitám.

Listí javorů i hlas jelena jsou obrazy jednoznačně podzimní, o neobvyklé zpracování tématu nejde (*Utakotoba daidžiten*, strana 7). Syntax je naprosto plynulá a pokud jde o styl této básně, tak i pokud by podmětem byl jelen, pak koncové „*kanašiki*“ vnáší do popředí lyrický subjekt, který výjev hodnotí a přisuzuje mu vlastnost smutku. Nevidíme zde tedy žádné silně inovativní prvky, nelze tedy tuto báseň zařadit k inovativním.

Báseň 21: Širocuju mo (Ki no Curajuki)

Širocuju mo
Šigure mo itaku
Moru jama wa
Šitaba nokorazu
Irozuki ni keru
(*Karonšú*, strana 476)

Klíčové je v této básni kakekotoba *moru*, které spojuje sloveso (漏る, prosakovat) týkající se rosy a *šigure* s „*moru jama*“ (守山), což je makurakotoba pro provincii Ómi (*Utakotoba daidžiten*, strana 897). Spojení slovesa *irodzuku* (*Utakotoba daidžiten*, strana 127) se souslovím *šitaba nokorazu* ukazuje na konec podzimu, čemuž odpovídá i *šigure*, které je také typicky situováno na konec podzimu nebo začátek zimy (*tamtéž*, strana 403). Vidíme zde tedy vytríbenou slovní zásobu – všechny jevy jsou podzimní, na konci básně obvyklé zvolací *keri*, syntaktickou hříčku s *kakekotoba* a *makurakotoba*, tedy jazykové prostředky pro *Kokinšú* velmi typické.

Kire se nachází nejspíš po druhém verši, po prvním jej vylučuje souřadné spojení po partikuli *wa* ve třetím verši je rovněž netypické a pokud interpretujeme sufix *zu* v *nokorazu* jako *renjókei* (*šúšikei* by zde byl nepřirozený), nelze jej položit ani tam.

Domnívám se, že jazykové prostředky tuto báseň jednoznačně řadí ke konvenčním.

Báseň 22: Honobono to (Minamoto no Saneakira)

Hono bono to
Ariake no cuki no
Cukikage ni
Momidži fukiorosu
Jamaoroši no kaze
(*Karonšú*, strana 476)

Na první pohled je zarážející dvojí užití slova *cuki* – měsíc. Poprvé je to však měsíc sám o sobě, podruhé jako součást složeného slova *cukikage*, které zde ale pravděpodobně znamená měsíční světlo.¹³ Důležitá je také slovní hříčka s bouří *oroši* a slovesem *fukiorosu*, (vát směrem z hor), která je spíše typická pro styl *Kokinšú*. Navzdory tomu zde ale najdeme některé příznaky, které báseň přibližují stylu *Šinkokinšú* – a díky kterým možná byla do této sbírky zařazena.

Jednak je to celková atmosféra básně, období těsně nad ránem, kdy bouřící vítr přichází směrem z hor a rozhazuje spadané listí javorů, což by snad bylo možné považovat za *júgen*, také proto, že *ariake* hrálo důležitou roli v *Příběhu prince Gendžiho*, ráno poté, co strávil noc s Ucusemi (*Utakotoba daidžiten*, strana 76).

Dalším příznakem nového stylu, který by se v této básni dal pozorovat, je její deskriptivnost a upozadění subjektu. Nevyskytují se žádná přídavná jména, která by obrazům vnucovala nějakou atmosféru, naopak jsou ponechány, aby působily samy o sobě. Snad

¹³ Obecně může ale označovat i měsíc jako takový

nejpříznačnější je však *taigen-dome*, pro dobu *Kokinšú* netypické, v *Šinkokinšú* (obzvláště pak v básních o ročních obdobích) velmi časté.

Tato báseň vznikla ve střední době Heian (Saneakira žil v letech 910-970), Kintó ji zařadil do *Wakan Rjóeišú* a Šunrai se o ní zmiňuje v *Tošijori Zuinó* jako o příkladu básně, která i přes přebytek slabik zní dobře, nemohla tedy být považována za špatnou (*Karonšú*, strana 65), nicméně do císařských antologií se nedostala až do Teikovy doby, snad právě proto, že se tolik blíží ke stylu *Šinkokinšú*.

Jedná se tedy o báseň ve své době mírně netypickou, která však u Teiky našla uplatnění, zařazují ji tedy k inovativním.

Zima

Báseň 23: Akišino ja (mnich Saigjó)

Akišino ja
Tojama no sato ja
Šiguru ram
Ikoma no take ni
Kumo no kakareru
(*Karonšú*, strana 476)

Akišino se nachází v dnešní Naře a bylo známo jako pokojná usedlost (*Utakotoba daidžiten*, strana 12). Sloveso šiguru sice báseň jednoznačně zařazuje k zimě, ale znak *aki* v *Akišino* rovněž nelze přehlédnout. Vzhledem k tomu, že tuto báseň nacházíme hned po konci sekce Podzim, možná by se to dalo považovat za určitý náznak kompilační metody. Sloveso *kakaru* je sice relativně neobvyklé (*tamtéž*, strana 210), ale příklad jeho užití lze najít např. v Šúišú (například báseň *Nacu ni koso..*). *Tojama*, oproti *okujama*, označuje hory blízko lidským obydlím.

I když tomu výrazové prostředky ani syntax příliš nenasvědčují, mám v úmyslu tuto báseň zařadit k inovativním, a sice kvůli její intertextualitě a s ní souvisejícímu *jóenu*. Tato báseň totiž odkazuje na známou epizodu z *Ise Monogatari*, které mimochodem sám Teika doporučuje v *Kindai Šúka* k inspiraci. Je to báseň ženy, za kterou Narihira přestal docházet, a tak se za ním alespoň dívá do Jamata, k hoře Ikoma, které je *utamakurou* pro Jamato, a prosí mraky, aby jí neznemožňovaly pohled ve směru, kde tuší Narihirovu přítomnost (*tamtéž*, strana 88).

Saigjó oproti tomu oblaka nepersonifikuje, nepromlouvá k nim, pouze je pozoruje. Deskriptivita této básně je dále prohloubena tím, že sloveso *kakaru* je rozšířeno o ohebný

suffix *ri*, jehož význam je trvání. Místo, k němuž žena pohlíží náhradou za odešedšího Narihiru, tak zůstává skryto i Saigjóovi. Radím tedy tuto báseň k inovativním.

Báseň 24: Kimi kozu wa (Fudžiwara no Kijosuke)

Kimi kozu wa
Hitori ja nenam
Sasa no ha no
Mijama mo sojo ni
Sajagu šimojo wo...?
(Karonšú, strana 476)

Kijosukeho báseň je *honkadori*, o jejím zařazení mezi inovativní básně tedy není mnoho sporu. Zbývá posoudit, zda-li vyhovuje Teikou stanoveným pravidlům.

Mijama je totéž, co *okujama* – vzdálené hory (*Utakotoba daidžiten*, strana 178), což by mohlo poukazovat na blízké hory *tojama* v předchozí básni. Je to také místo, které nikdo nenavštíví, tento motiv tedy prohlubuje manželčino osamění. Zároveň se jedná o místo, kam zima přichází brzy a jaro pozdě, je tedy možné tuto báseň situovat na začátek zimy. *Sajagu* je archaismus, který dále posiluje spojení s básní z *Man'jóšú* (tamtéž, strana 489) vyvolané technikou *honkadori*.

Na rozdíl od muže v původní básni se zde táže žena, a sice pomocí partikule *ja*, která uvozuje řečnickou otázku *hango*, tedy zřejmě sama spát nehodlá, obzvlášť, když kolem tak smutně šumí *sasa*. Jedná se tedy o případ *honkadori*, kde se spíše než téma básně mění perspektiva.

Báseň 25: Ama no hara (mnich Egjó)

Ama no hara
Sora sae sae ja
Wataru ram
Koori to mijuru
Fuju no jo no cuki
(Karonšú, strana 476)

Spojení měsíce s ledem je relativně běžné, a i když *saejawataru* (*Utakotoba daidžiten*, strana 986) je výraz poněkud neobvyklý, jsou výrazové prostředky relativně obvyklé. Led ovšem, jednak sám o sobě a jednak jako podstatné jméno, pokud se navíc stává tématem básně jako v tomto případě, není pro *Šúišú* příliš typický.

Daleko běžnější bylo téma krásy ledu jako takového v *Šinkokinšú*, a i další rysy této básně ji činí bližší novému stylu: jednak je to *taigen-dome* a jednak její celková deskriptivnost (tamtéž, strana 353).

Řadím tuto báseň tedy k interpretační inovaci.

Báseň 26: Furusato wa (Jomibito Širazu)

Furusato wa
Jošino no jama no
Čikakereba
Hitohi mo mijuki
Oranu hi wa naši
(*Karonšú*, strana 476)

Oproti *Manjó 'šú*, kdy jméno Jošino obvykle označovalo řeku Jošino, to v období Heian byla hora (potažmo hory) Jošino. V této době bylo také Jošino známé především spíše pro sněhovou scenerii než pro kvetoucí sakury, v pozdní době Heian tomu bylo naopak.

Hora Jošino se také v básních často objevuje spolu s motivem jistého posunu ročních období, kdy je například ve vesnicích již jaro, ale v Jošinu ještě leží sníh. Nejinak je tomu tedy i v této básni, motiv sněhu v Jošinu je zde tedy zpracován konvenčně (*Utakotoba daidžiten*, strana 952).

Rovněž je možný jiný výklad, a sice ten, že hora Jošino byla již od dob *Man'jóšú* spojena s císařským rodem (původně zde byla základna císaře Tenmua během nepokojů Džinšin), a i archaismus „*mijuki*“, hluboký sníh (tamtéž, strana 857), dodává této básni na určité majestátnosti. I tento sebejistý výklad, kde si v blízkosti ctěné hory Jošino ani sníh nedovolí přestat padat, je svým tónem typický pro *Kokinšú*. Řadím tedy ke konvenčním.

Báseň 27: Asaborake (Saka no ue no Korenori)

Asaborake
Ariake no cuki to
Miru made ni
Jošino no sato ni
Fureru širajuki
(*Karonšú*, strana 477)

Korenoriho báseň je typickým příkladem elegantní záměny, kdy básník pochybuje, zda to, co vidí, je skutečně sníh, nebo zda krajinu pokrývá svit měsíce nad ránem. Opět vidíme konvenční spojení Jošina se sněhem (*Utakotoba daidžiten*, strana 952). V syntaktické rovině sice pozorujeme *taigen-dome*, je to však jediný rys blízký stylu *Šinkokinšú*, a sám o sobě pro inovativní zařazení nedostačuje.

Báseň 28: Isonokami (Fudžiwara no Jošicune)

Iso no kami
Furuno no wozasa
Šimo wo hete
Hitojo bakari ni
Nokoru toši ka na
(Karonšú, strana 477)

Výrazové prostředky jsou zde dovedně využity. *Isonokami a furu* evokují dávnou dobu nebo stáří (*Utakotoba daidžiten*, strana 94 a 777), a metaforou pro zestárnutí může být i jinovatka, obzvlášť pokud je spojená se slovesem *fu* (psáno znakem 経), které kromě usazení jinovatky znamená i míjení, plynutí času. *Hitojo* pak může znamenat jednu noc, nebo také jeden úsek stébla *sasy*, která je mimochodem obvyklým místem, kde je pozorována jinovatka (tamtéž, strana 741).

Styl je deskriptivní, mluvčí není přítomen a na konci vidíme *taigen-dome*. Když přičteme i fakt, že jinovatka byla námětem daleko typičtější pro *Šinkokinšú* než pro dřívější sbírky, zdá se vhodné označit tuto báseň za inovativní.

Blahopřejné

Báseň 29: Kimi ga jo wa (Minamoto no Cunenobu)

Kimi ga jo wa
Cukidiž to zo omou
Kamikaze ja
Mimosuso gawa no
Sumamu kagiri wa
(Karonšú, strana 477)

Mimosusogawa je řeka, kde si podle legendy měla Jamato hime no mikoto, dcera císaře Suinina a zakladatelka svatyně v Ise, umýt své *mosuso*¹⁴. Čistota je sama důležitým šintoistickým konceptem, který přirozeně zapadá do slavnostního kontextu básně, a právě tak i makurakotoba „*kamikaze ja*.“ Vláda císaře je tak propojena s minulostí dávnými mýty a s budoucností skrze nekonečný proud řeky (*Utakotoba daidžiten*, strana 255).

Propojení všech těchto prvků je nesmírně dovedné a originální, nicméně nelze na této básni najít nic, co by závažně vybočovalo z konvence. Tuto báseň zařazují ke konvenčním.

O žalu

Báseň 30: Sue no šimo (opat Hendžó)

Sue no šimo

¹⁴ jedná se o velice dlouhou a širokou sukni, vláčenou po zemi

Moto no šizuku ja
Jono naka no
Okure sakidacu
Tameši naru ram
(*Karonšú*, strana 477)

Tato báseň je založena na kontrastu rychle mizející rosy na špičkách listů a pomaleji mizejících kapek vody u kořenů. Rosa sama je symbolem pomíjivosti nebo slz, a spolu s kapkami vody jsou metaforou toho, že zatímco jedni zůstávají naživu, druzí umírají a opouštějí je (*Utakotoba daidžiten*, strana 579). Rozšíření můžeme vidět i v tom, že rosa je spojena se slovem *saki*, které může znamenat „dříve.“

Zároveň je však nutné podotknout, že jak kapky tak rosa se vypaří velmi brzy, což dává žalu novou, hlubší perspektivu. Tato báseň je plná *mudžó*, netypického pro dobu *Kokinšú*. Řadím k interpretační inovaci.

Báseň 31: Mina hito wa (opat Hendžó)

Mina hito wa
Hano no koromo ni
Narinu nari
Koke no tamoto jo
Kawaki dani sejo
(*Karonšú*, strana 477)

Tato báseň byla napsána u příležitosti úmrtí císaře Ninmjóa. (*Karonšú*, strana 477) Výrazové prostředky podobně jako v předchozím případě nevybočují ze stylu *Kokinšú*: obvyklé básnické výrazy, kire po druhém verši, zakončení ohebným výrazem, přirozená syntax, oslovení neživého předmětu, zde rukávů. Atmosféra žalu je zde velmi silná, avšak jedná se o báseň zařazenou do skupiny básní, jejichž tématem je žal. Není zde tedy dostatek indicií pro zařazení k inovaci.

Báseň 32: Morotomo ni (Izumi Šikibu)

Morotomo ni
Koke no šita ni wa
Kučizu šite
Uzumorenu na wo
Miru zo kanašiki
(*Karonšú*, strana 477)

Izumi Šikibu tuto báseň složila, když jí kdosi ukazoval šaty, které dostal od nedávno zemřelé paní (*Karonšú*, strana 477). Výrazové prostředky této básně jsou zde konvenční (*kire* po třetím verši), a i téma básně spočívá v naplňování přírodních fenoménů něčím lidsky

subjektivním – básnířce způsobuje žal vzpomínka na osobu, kterou nelze pohřbít spolu s tělem, aby tlela pod mechem.

Řadím tedy spíše ke konvenci.

Báseň 33: Kagiri areba (Minamoto no Mičinobu)

Kagiri areba
Kjó nuki sutecu
Fudžigoromo
Hate naki mono wa
Namida nari keru
(Karonšú, strana 477)

Podle *Kondžaku monogatari* měl Mičinobu složit tuto báseň po uplynutí jednoho roku od smrti svého otce, kdy se rozhodl odložit smuteční šat (Karonšú, strana 477). Báseň je relativně přímočará, mluví o tom, že i když vnější smuteční obřady jednou skončí, vnitřní žal je bez hranic. Výraz *fudžigoromo* (*Utakotoba daidžiten*, strana 766) je v době Heian již ustálená metafora pro smuteční oděv. Technika použitá v této básni je *kakekotoba*, konkrétně se jedná o *koromo no /hate/ naki mono*.

Do kontrastu se tedy dostává konec prostorový a časový. Téma času propojuje celou tuto báseň (*kagiri, kjó, hate naki*). Smuteční oděv není pouze svléknut, nýbrž svléknut a odhozen (*nugisutecu*), přesto však před nekonečným žalem není úniku. Typicky inovativní zpracování času zde tedy nevidíme, neboť je naopak vyjádřena trvalost a nekonečnost, i když s negativní konotací. Řadím tedy báseň ke konvenčním.

Báseň 34: Naki hito no (excísař Gotoba)

Naki hito no
Katami no kumo ja
Šiguru ram
Juube no ame ni
Iro wa mienedo
(Karonšú, strana 478)

Tato báseň je plná *jú genu*, neboť se jedná o *honkadori* na báseň „*Miši hito no kemuri*“ z Příběhu prince Gendžiho, a my tedy víme, že „*naki hito*“ z této básně není nikdo jiný než Júgao (tamtéž), která v příběhu vystupuje jako jakýsi snový přelud, jehož identitu se Gendžimu nedaří zjistit, a navíc krátce po jejich první společné noci umírá zavražděna rozhněvaným duchem jeho někdejší milenky. Tento silně neoklasicistní rys řadí báseň spolehlivě k inovaci.

Báseň 35: *Kono jo nite* (Mnich Saigjó)

Kono jo nite
Mata au madžiki
Kanašisa ni
Susumeši hito zo
Kokoro midareši
(*Karonšú*, strana 478)

Kono jo je výraz silně buddhistický a v prvních třech císařských antologiích je užit všehovšudy pětkrát (*Utakotoba daidžiten*, strana 348). Nejedná se tedy o výraz vyloženě nebásnický, ale svým buddhistickým podtónem, který dále posiluje výraz „*susumeši hito*“¹⁵, propůjčuje básni zřetelný tón pomíjivosti. Báseň je navíc psána formou velmi přímočaře emoční lyriky, která je silně příznačná pro styl *Šinkokinšú*. Řadím tedy k inovativním.

Loučení

Báseň 36: *Tačiwakare* (Ariwara no Jukihira)

Tačiwakare
Inaba no jama no
Mine ni ooru macu
To ši kikaba
Ima kaeri kom
(*Karonšú*, strana 478)

Jukihira je stejnou básní zastoupen v *Hjakunin iššu* a Teika si jí musel nesmírně cenit, neboť je zařazena i v *Eiga no taigai*, *Hačidaišó*, *Hačidaišú šúicu* (Jošikai, strana 83) a dokonce na ni sám napsal *honkadori* (*Wasure nam*, v *Šúu gusó*, báseň 16). Tato báseň je velmi technická, dvojití užití *kakekotoba* umožňuje celou vloženou frází „Borovice, jež rostou na útesech v Inabě,“ a i z hlediska syntaxe a slovní zásoby nijak nevybočuje ze stylu *Kokinšú*. Hora Inaba je v době *Kokinšú* častým námětem a i její spojení s borovicemi je běžné. Teika však k této básni v *Óeišó* uvádí, že: „Část „hned se k Vám vrátím“ obsahuje *júgen*.“ (Jošikai, strana 83) Pokud je tomu tak, zařazoval Teika vědomě báseň, která podle jeho názoru měla kvalitu, která Curajukiho stylu chyběla, jak je patrné z *Kindai Šúka*. Teika tedy velmi pravděpodobně tuto báseň za inovativní považoval.

¹⁵ neboli člověk, který dosáhl stavu soustředění na Amidovo jméno do dostatečné míry, aby došel příslibu přerodu v Západním ráji

16 Jošikai, Jukihira

Cestovní básně

Báseň 37: *Wakuraba ni (Ariwara no Jukihira)*

Wakuraba ni
Tou hito araba
Suma no ura ni
Mo šio tare cucu
Wabu to kotaejo!
(Karonšú, strana 478)

Zde se ovšem pohled na předcházející báseň mění. Jejich jediná souvislost totiž není osobnost autora, jímž je Ariwara no Jukihira, nýbrž i jejich kontexty jsou propojeny. Báseň 36 Jukihira složil při odchodu do vyhnanství do Sumy (oblast v dnešní Kóbe) a v básni 37 je lyrický subjekt nade vší pochybnost vyhnanecem tesknícím po hlavním městě. Suma bylo obzvlášť v pozdní době Heian a v období Kamakura místem které vyvolávalo atmosféru *monogatari* (tamtéž). Atmosféra *monogatari* může i zde být posílena kompilační metodou a může tím být navozeno *jodžó*. Proto zařazuji tuto báseň mezi inovativní.

Báseň 38: *Naniwabito (Fudžiwara no Šunzei)*

Naniwabito
Ašibi taku ja ni
Jado karite
Suzuru ni sode no
Šiotaruru ka na
(Karonšú, strana 478)

Jedná se o *honkadori* na báseň 2651 v 11. svitku *Man'jósú*, o inovativnosti tedy není sporu (tamtéž). Nadto se jedná o *honkadori* přímo ukázkovou. Lyrický mluvčí v původní básni říká, že jeho manželka je pro něj stále krásná, navzdory tomu, že zestárla; Šunzeiova báseň je naopak naplněna žalem. Přejatých slabik je 11, což je v limitu.

Báseň 39: *Tačikaeri (Fudžiwara no Šunzei)*

Tačikaeri
Mata kite mimu
Macujama ja
Odžima no tomaja
Nami ni arasu na!
(Karonšú, strana 477)

U této básně je hledání inovativnosti poněkud obtížné. Ostrov Odžima v Macušimě není novým tématem a i jeho zpracování je zažité – spojení s chýší *tomaja* je velmi běžné. Šunzei zvolil toto zpracování navzdory tomu, že v pozdní době Heian již vznikaly básně,

kteře stejné místo zpracovávaly skřze čistě deskriptivní lyriku a opěvovaly měsíc nebo ptáky (*Utakotoba daidžiten*, strana 1001). Zde je lyrický subjekt v popředí a oslovuje neživý předmět, nakazuje chýši, aby mu nezpustla, dokud se nevrátí. Mimochodem opět je zde vidět kompilační metoda, tentokrát by se mohlo jednat o odkaz na *honkadori* ze Šunzeiovy minulé básně. Báseň tedy řadím ke konvenčním.

Báseň 40: Akeba mata (Fudžiwara no letaka)

Akeba mata
Koeju beki jama no
Mine nareja
Sura juku cuki no
Se no širakuma
(*Karonšú*, strana 477)

V této básni sice vidíme *taigen-dome*, jinak je ale měsíc použit spíše konvenčně – v cestovních básních obvykle ozařuje cestu a to vidíme i zde, zároveň je spojen s horami a západní stranou, což je konvenční (*Utakotoba daidžiten*, strana 561). Monochromatická scenerie šera, měsíčního svitu a bílých mraků však relativně jednoznačně ukazuje na *júgen* a tedy i na inovativní styl.

Báseň o lásce

Báseň 41: Naniwa e no (Minamoto no Šunrai)

Naniwa e no
Mo ni uzumoruru
Tamakašiwa
Arawarete dani
Hito wo koi baja
(*Karonšú*, strana 478)

Tato báseň je poněkud komplikovaná. Naniwa je obvyklá scenerie a její spojení se zátokou je také obvyklé. Většinou však figuruje v jarních básních a pojí se s rostlinami jako je především rákosí *aši* nebo s navigačními kůly v řece Jodo. Ty se japonsky nazývaly *miwo cu kuši*, což je homofonní k výrazu *mi wo cukuši*, který by do této básně o utajované lásce velmi zapadal, jenže zde vidíme chaluhy *mo*. (*Utakotoba daidžiten*, strana 646 a 862)

Je tomu tak proto, že chaluhy již od dob *Man jōšū* symbolizovaly hlubinu lidského srdce a skryté emoce (Tamtéž, strana 884). Výraz *uzumoru* se stal básnickým slovem až ve střední době Heian, v prvních třech antologiích byl neobvyklý. *Tamakašiwa* zde s duby nesouvisí, jedná se zde o *kataši iwa*, tvrdé skály. Kromě mírně neobvyklého výrazu *uzumoru*

zde ale inovaci najdeme jen stěží, subjekt je zde zcela centrální, *kire* se nachází jednoznačně za třetím veršem, báseň je zakončena slovesem rozšířeným o *-baja*, technicky zde vidíme předmluvu propojenou pomocí *kakekotoba*. Řadím tedy ke konvenci.

Báseň 42: Morasu na jo (Fudžiwara no Jošicune)

Morasu na jo!
Kumoiru mine no
Hacušigure
Ko no ha wa šita ni
Iro kaeru to mo
(Karonšú, strana 478)

V této básni je chytře použito *hacu* v *hacušigure*, báseň je tedy skrze kompilační metodu propojena s tématem počáteční fáze lásky. Jedná se o hříčku s obrazy, kdy *hacušigure* tradičně předpovídá rudnutí javorových listů (*Utakotoba daidžiten*, strana 702), což je propojeno se změnou barvy rukávů kvůli krvavým slzám, naznačujícím silné utrpení. Syntakticky inovativní je zde však *kire* po prvním verši, a zakončení básně: i když nejde o *taigen-dome*, ponechává odporující zakončení „*to mo*“ mnoho nevyřčeno. Pokud navíc budeme interpretovat *morasu* v základním významu, můžeme říci, že celé téma lásky je zde „zamaskováno“ v přírodním kontextu. To přesně naplňuje Teikovu definici *jodžó*, řadím tedy k inovaci

Báseň 43: Azumadži no (Minamoto no Hitoši)

Azumadiž no
Sano no funahaši
Kakete nomi
Omoiwataru wo
Širu hito no nasa
(Karonšú, strana 478)

Jedná se o prototypické zpracování námětu *Sano no kakebaši*. Je spojen se slovy *kakeru* a *wataru*. (*Utakotoba daidžiten*, strana 382) Zároveň se objevuje *kakekotoba* „*kakeru*“, spojující most s neustálým myšlenkami (*omoiwataru*) na milovanou osobu. Slovní zásoba se ničím nevymyká, *kire* je po druhém verši. Na konci básně vidíme podstatné jméno *nasa*, odvozené od predikativa *naši*, tedy velmi nápadné *taigen-dome*. Protože se však jiné inovativní příznaky nevyskytují, lze této básni přiřknout nejvýše nerozhodnuté hodnocení.

Báseň 44: Asadži uno (Minamoto no Hitoši)

Asadži uno no
Ono no šinohači
Šinoburedo
Amarite nado ka
Hito no koišiki
(Karonšú, strana 478)

Touto básní je Hitoši zastoupen v *Hjakunin Iššu* a Teika si jí nesmírně cenil, neboť je zařazena do *Godai Kan'jó*, *Hačidaišú Šúicu*, *Šúka Taidairjaku* a dalších. Jošikai dále uvádí, že se jedná o *honkadori* na báseň *Asadži uno* z *Kokin rokučó* nebo na stejnojmennou báseň z *Kokinšú*. (Jošikai, strana 169) Pokud by tomu tak bylo, jednalo by se pravděpodobně o inovativní báseň, je zde ale jeden problém: tyto *honkadori* nesplňují Teikova kritéria – od obou jsou vypůjčeny prakticky celé horní sloky a téma je totožné. Teika by stěží zařazoval báseň se špatně provedenou *honkadori*, aniž by na to čtenáře upozornil. Ostatní rysy jsou však konvenční, vidíme zde předmluvu spojenou se slovem *šinobu* přes zvukovou podobnost s *šinonohara*, *asadži* u je *makurakotoba* pro *ono* a báseň končí ohebným slovem. Výraz *takešino* sice ve své době nebyl obvyklým básnickým slovem, pro inovativní zařazení to ale nestačí (*tamtéž*).

Báseň 45: Ika ni sem (Fudžiwara no Šunzei)

Ika ni sem
Muro no jašima ni
Jado mogana
Koi no kemuri wo
Sora ni magaem
(Karonšú, strana 478)

Příbytek v Jašimě byl v Šunzeiově době již bezpečně spjat s kouřem stoupajícím z ohně, i když původně se nejednalo o kouř, nýbrž o páru (*Utakotoba daidžiten*, strana 323). Inovativní je zde ovšem snad jediné *kire* po prvním verši, i když není jednoznačné, mohlo by být i po třetím. Syntax sice není kompletně plynulá, avšak na konci básně je sloveso doplněné o sufix. Řadím báseň ke konvenčním.

Báseň 46: Juuzuku jo (Jomibito Širazu)

Juuzuku jo
Sasu ja okabe no
Macu no ha no
Icu to mo wakanu

Koi mo suru ka na
(Karonšú, strana 478)

Júzukujo, měsíc na noční obloze je výjev, který v klasické poezii často zintenzivňoval pocity lásky (*Utakotoba daidžiten*, strana 937). „*Icu to mo wakanu*“ zde znamená, že borovice ignorují změnu ročních období a zůstávají zelené, mimoto jsou také symbolem dlouhověkosti, je zde tedy navozena atmosféra dlouhotrvající a intenzivní vášně. Všechny tyto obrazy jsou však zpracovány obvyklým způsobem, syntax je plynulá, v technické rovině vidíme předmluvu propojenou skrze *kakekotoba*, i lexikum je konvenční. Jedině „*ja*“ ve druhém verši, které je zde zvolací, by mohlo způsobit inovativnost v rovině tónu – lyrický subjekt tento výjev zpozoroval pravděpodobně uprostřed noci, a pozorování měsícem zalitých borovic na úbočí v sobě může obsahovat *jóen*. To je však pouze hypotéza, která sama inovativní zařazení neobhájí.

Báseň 47: Naniwagata (paní Ise)

„Naniwa gata
Midžikaki aši no
Fuši no ma mo
Awade kono jo wo
Sugušite jo!“ to ja..?
(Karonšú, strana 478)

Paní Ise je touto básní zastoupena v *Hjakunin iššu*. Naniwa je typickým místem spojeným s rákosím, o neobvyklé zpracování se tedy nejedná (*Utakotoba daidžiten*, strana 646). Fuši je homonymem k *renjokei* slovesa *fusu*, „léhat,“ a sloveso *au* také může kromě obyčejného setkání znamenat důvěrný vztah (*Utakotoba daidžiten*, strana 759). Syntax je plynulá, *kire* po třetím verši, zakončeno ohebným slovesem. Po formální stránce tedy tedy inovaci nevidíme. Jediným rysem, který by mohl definovat tuto báseň jako inovativní je přímočarost vyjadřovaných emocí, koncové „*to ja*“ obrací báseň v jakousi parafrázi hypotetického původního výroku („už se nevidíme“) na který básnířka reaguje, a vykládá si jej jako „dožij svůj život, aniž bys mě spatřila byť na chvíli kratičkou jako stéblo rákosí v Naniwské zátocce.“ Může se tedy jednat o styl *ušin*, který Teika preferoval v pozdním věku. Podstatné inovativní znaky se však nevyskytují, řadím tedy báseň ke konvenčním.

Báseň 48: Ukarikeru (Minamoto no Šunrai)

Ukarikeru
Hito wo hacuse no
Jamaoroši jo!

Hagešikare to wa
Inoranu mono wo...
(Karonšú, strana 479)

Lexikum je opět standartní, syntax je však poněkud méně souvislá, jednak kvůli výpustce následující po ukarikeru hito wo, další syntaktické přerušení přichází po oslovení *jamaoroši jo*, a ještě jednou pak po neukončené výpovědi *inoranu mono wo*. Přídavné jméno „uší“ se obvykle pojí s „jo“ nebo „mi,“ spojení s „hito“ je tedy mírně neobvyklé (*Utakotoba daidžiten*, strana 138). Ve spojení s přímočarostí citu, kdy je odpovědí na básníkovu modlitbu ke Kannon jen krutý vítr, zařazuji tuto báseň tedy spíše k inovativním.

Báseň 49: Omoigawa (paní Ise)

Omoigawa
Taezu nagaruru
Mizu no awa no
Utakata hito ni
Awade kieme ja?
(Karonšú, strana 479)

Podle slovníku *Utamakura daidžiten* (*Utakotoba daidžiten*, strana 197) je na místě na tento výraz nahlížet jako na metaforu. Pěna, zde spojená s koncovým *kieru*, jako symbol pomíjivosti je zpracována konvenčně (tamtéž, strana 80), *kire* následuje po třetím verši a báseň je zakončena ohebným výrazem. Inovativním rysem je atmosféra *mudžó*, pomíjivosti (*kawa no nagare, awa, utakata, kieru*), to ovšem nedokládá samo o sobě inovativnost.

Báseň 50: Naki na nomi (Kaki no moto no Hitomaro)

Naki na nomu
Tacu no iči to wa
Wagedomo
Isa, mata hito wo
Uru joši mo naši
(Karonšú, strana 479)

Jedná se o velmi technickou báseň, užívá dvojího významu slovesa *tacu* (stát, psáno 立つ, a drak, psáno 龍 – součást názvu obce Tacunoiči, doslova Tržiště draka), dvojího významu *uru* – jednak prodávat, spojeno s *iči* v Tacunoiči, a jednak homonymum pro slovo „získat.“ I slovo *sawagu* je použito tak, že se realizují dva jeho významy: zaprvé rámus na tržišti a zadruhé neklid v srdci lyrického subjektu, který se nemůže domoci milované osoby. Toto jsou typické příznaky konvenčního stylu, a protože inovativní rysy se zde nenachází, řadím báseň ke konvenčním.

Báseň 51: Jura no to (Sone no Jošitada)

Jura no to wo
Wataru funabito
Kadži wo tae
Juku e mu širanu
Koi no miči ka na
(Karonšú, strana 479)

Technika je zde sice konvenční (jako spojující fráze funguje *juku e mo širanu*), vidíme zde ovšem dva inovativní prvky: jednak je to *taigen-dome* „miči kana“ a jednak je to slovo „*kadži*“, které sice nebylo vyloženo nebásnickým výrazem, jeho frekvence však byla nízká a populárním se stalo právě až v Teikově době (*Utakotoba daidžiten*, strana 235). Kromě toho je zde třeba přihlídnout i k inovaci interpretační, neboť zařazení nejen této básně, nýbrž i *Sone no Jošitady* jako osobnosti bylo v rozporu s básnickým hodnocením v jeho současnosti, kdy byl pro své novátorské experimenty zesměšňován (blíže část Inovace - styl Šinkokinšú). Báseň tedy označuji jako inovativní.

Báseň 52: Karakoromo (Fudžiwara no Koretada)

Karakoromo
Sode ni hitome wa
Cucumedo mo
Moriizuru no wa
Namida nari keru
(Karonšú, strana 479)

Karakoromo (*Utakotoba daidžiten*, strana 263) je v Teikově době již ustálené básnické slovo a má spíš ozvlášťňovací funkci, než že by se skutečně jednalo o čínský oděv. *Hitome wo cucumu* je rovněž běžný výraz, stejně jako moknutí rukávů slzami (*Utakotoba daidžiten*, strana 741). Syntax je naprosto plynulá, *kire* přichází po třetí verši, na konci je ohebné zvolací *narikeri*. Technicky je však tato báseň až zarážejícím způsobem prostá, je v jednoduchém, deklaratorním módu, bez metafor, překvapivosti nebo syntaktických klíčků. Považujeme-li tedy za příznak inovace přímočarou osobní lyriku, pak ji tato báseň nepochybně splňuje. Domnívám se tedy, že ji lze zařadit k inovativním.

Báseň 53: Takasago no (Fudžiwara no Akisuke)

Takasago no
Onoe no macu wo
Fuku kaze no
Oto ni nomi ja wa
Kikiwataru ka na
(Karonšú, strana 479)

Takasago no onoe je naprosto ustálený výraz (*Utakotoba daidžiten*, strana 498), i spojení s borovicemi je běžné. Legenda o manželském páru, s níž je spojeno Takasago, zde vytváří kontrast k ženě, s níž se básník setkává jen v pomlouvách dvořanů. Báseň je založena na sluchu a zvukových vjemech: zvuku borovic, legendě Takasago a letmo zaslechnutém šepotu pomlouváčů. Syntax má plynulou, užívá předmluvu džo spojenou s druhou částí básně právě přes sluchovost a frázi „*oto ni kiku*“, která zároveň pevně stanovuje *kire* po třetí verši. Báseň tedy patří ke konvenčním.

Báseň 54: Oto ni kiku (paní Kii)

Oto ni kiku
Takaši no hama no
Adanami wa
Kakedži ja sode no
Nure mo koso sure?!
(*Karonšú*, strana 479)

Stejnou básní je paní Kii zastoupena i v *Hjakunin iššu*. Odhlédneme-li od jazykových prostředků, které jsou konvenční, (kromě výrazu *kakedži ja*, který se v císařské antologii objevuje poprvé (Jošikai, strana 290), můžeme v této básni spatřovat inovaci skze *jodžó*. Báseň navenek působí jako popis pobřeží v Takaši, má nicméně další významovou rovinu. Jde totiž o odpověď na báseň Fudžiwara no Tošitady – Teikova dědečka – a jejím významem je příkré odmítnutí. To vše však zůstává pouze naznačené a nevyřčené, mohlo by se tedy jednat o *jodžó*. Pokud ano, je báseň inovativní.

Báseň 55: Cucumedomo (Jomibito Širazu)

Cucumedomo
Kakurenu mono wa
Nacu no muši no
Mi jori amareru
Omoi nari keru
(*Karonšú*, strana 480)

Sloveso *cucumu* má dva významy: jednak fyzické zabalení předmětu a jednak tajemí citů. V této básni jsou využity oba a navíc slovo láska (*omoi*, v historickém pravopise *omohi*), je zde *kakekotoba* pro oheň či světlo světlušky (*hi*). Toto zpracování tématu světlušky i výrazové prostředky jsou však konvenční, stejně jako plynulá syntax, *kire* po třetí verši a ohebné zvolací *keru* na konci básně. K inovativnosti by mohlo přispívat snad jedině naplnění

estetického ideálu *jóen*: scénérií této básně musí, soudě podle svitu světlušek, být krátká letní noc. Tato báseň byla navíc v *Gosenšú* zařazena mezi letní básně a zde ji vidíme mezi básněmi o lásce. Není nemožné, že Teika přebírá Šunzeiův výklad této básně, který můžeme najít v *Korai Fútaišó*. (Karonšú, strana 399) Šunzei se domnívá, že světluška byla do rukávu chycena na žádost princezny Fuši (dcera císaře Udy a nevlastní sestra prince Acujošiho) a za autora básně považuje jakéhosi chlapce. Teikovo zařazení básně mezi milostné by tuto interpretaci podporovalo. Jedná se však pouze o domněnku a nezbývá než báseň označit za konvenční.

Báseň 56: Kataito wo (Jomibito Širazu)

Kataito wo
Konata kanata ni
Jorikakete
Awazu wa nani wo
Tama no o ni sem
(Karonšú, strana 480)

Výrazové prostředky této básně jsou konvenční (plynulá syntax, *kire* po třetím verši, zakončení ohebným výrazem), jak *kataito* tak *tama no wo* jsou ustálené výrazy, užívané ve spojení jeden s druhým již od *Man'jóšú*. (*Utakotoba daidžiten*, strana 538) Mám však za to, že v této básni je velmi zřetelně a intenzivně přítomen estetický ideál *jodžó*. *Awazu* totiž vyjadřuje jak nespojení nití, tak nesetkání (nenavázání důvěrného vztahu) s milovanou osobou (*Utakotoba daidžiten*, strana 52). S tím těsně souvisí další významy slova *tama*: je spojeno s *tamašii*, lidskou duší a *tama no wo* je tedy vlákno, které poutá duši k tělu. Otázka *nani wo tamawo ni semu*? Tedy nabývá nový rozměr – básník vlastně sděluje, že nedokáže žít. Domnívám se tedy, že přítomnost *jodžó* je zde velmi jasná a báseň zařazuji jako inovativní.

Báseň 57: Omoigusa (Minamoto no Šunrai)

Omoigusa
Hazue ni musubu
Širacuju no
Tama tama kite wa
Te ni mo tamarazu
(Karonšú, strana 480)

Omoigusa (lat. *aeginetia indica* L.) jakožto básnický výraz byla v Šunraiově době archaismem a až do doby excísařství, kdy se pozornost obrátila ke stylu a slovní zásobě *Man'jóšú* se v básních téměř neobjevuje (*Utakotoba daidžiten*, strana 198). V této básni jasně vidíme Šunraie jakožto inovátora, neboť to byla právě tato Šunraiova báseň, složená na

básnickém klání *Horikawa hjakušu*, (*Karonšú*, strana 480) která této rostlině přinesla popularitu. Jedná se tedy jak o inovaci z hlediska tématu, tak z hlediska slovní zásoby a básně *Omoigusa* můžeme bezpečně zařadit mezi inovativní.

Báseň 58: Omoiki ja (Fudžiwara no Šunzei)

Omoiki ja
Šidži no hašigaki
Kakicumete
Momojo mo onadži
Marone sem to wa
(*Karonšú*, strana 480)

Jedná se o *honkadori*, která sice splňuje požadavek na délku vypůjčeného úseku (zde 7 slabik), ne však už požadavek na změnu tématu. Přesto se domnívám, že lze říci, že tato báseň zpracovává původní téma novým, téměř až šokujícím způsobem. Původní báseň odkazuje na legendu (tamtéž), kdy měl jistý muž, aby dokázal lásku své vyvolené, slíbit, že po sto nocí bude spát na jejím *šidži* (úzké stupátko, které se po vypřažení býka používalo k opření oje), avšak kvůli jakési záležitosti stou noc nepřišel a vše bylo zmařeno. V Šunzeiově básni sice muž úkol splní, přesto je však dívkou odmítnut a musí i stou noc spát sám. Tragédie je tedy posunuta do jaksi tvrdší, zemitější roviny. Ze zařazení této básně vyplývá, že Teika svá kritéria v *Eiga no taigai* nemyslel doslovně a že i *honkadori*, která zůstává ve stejném tématu, může být básní hodnou napodobení.

Báseň 59: Ariake no (Mibu no Tadamine)

Ariake no
Curenaku mieši
Wakere jori
Akacuki bakari
Uki mono wa naši
(*Karonšú*, strana 480)

Ve svém komentáři ke *Kenčú Mikkan* (Jošikai, strana 135) píše Teika o této básni: „*Progrese slov je nenapodobitelná a je plná skvostného lesku. Kdo by jen jednu takovou báseň dokázal napsat, nebude nikdy zapomenut.*“ Je tedy evidentní, že Teika v této básni viděl *jóen*. To je pochopitelné, neboť báseň se odehrává nad ránem, a lyrický subjekt, který se nesetkal s milovanou osobou, se končící nocí vrací domů, což je scéna, která ideálu *jóen* odpovídá. Báseň tedy můžeme označit za inovativní.

Báseň 60: Samuširo ni (Jomibito Širazu)

Samuširo ni
Koromo katašiki
Kojoi mu ja
ware wo macu ram
Udži no hašihime
(Karonšú, strana 480)

Pokud se rozhodneme jako inovativní zařazovat básně, které obsahují ideál *jóen*, pak o zařazení *Samuširo ni* sotva může být pochyb. Jedná se o noční, snovou scénu, kde bohyně mostu v Udži (což je místo v Teikově době velmi pevně spojené s Příběhem prince Gendžiho), rozprostírá na rohoži svrchní oděv a vyčkává na básníka (*Utakotoba daidžiten*, strana 143). Charakteristika snové krásy je zde naplněna. Mimo to se na syntaktické rovině objevuje *taigen-dome*. Domnívám se tedy, že báseň můžeme zařadit mezi inovativní.

Báseň 61: Nadorigawa (Jomibito Širazu)

Nadorigawa
Seze no mumoregi
Arawareba
Ika ni sem to ka
Aimisomekem
(Karonšú, strana 480)

Nadorigawa je utamakura typické pro Hokuriku (Mičinoku), což je místo často používané v básních o lásce (*Utakotoba daidžiten*, strana 644). Tato báseň užívá obě konotace, které se k *Nadorigawě* pojí: zaprvé *naki na wo toru*, kde *naki na* znamená absolutně nepodloženou pomluvu nebo fámu, což odkazuje k provalení vztahu milenců. Dále je to *umoregi* (zuhelnatělé dřevo pod vodní hladinou), které se objevuje po opadnutí vody. Zpracování témat je zde konvenční, stejně jako slovní zásoba. V rovině techniky vidíme předmluvu *džo*, propojenou s druhou částí básně skrze tematickou asociaci. Syntax je zde plynulá a báseň zakončuje ohebné slovo. V rovině výrazových prostředků je báseň konvenční a i spíše lehčí tón je blízký spíše stylu *Kokinšú*.

Báseň 62: Ima kom to (mnich Sosei)

Ima kom to
Iši bakari ni
Nakacuki no
Ariake no cuki wo
Mači ideruru ka na
(Karonšú, strana 481)

Sosei je stejnou básní zastoupen v *Hjakunin iššu*. Měsíc *nagacuki* (v lunárním kalendáři přibližně září), „dlouhý“ měsíc, byl často využíván jako *kakekotoba* pro dlouhé čekání, a ač zde jako *kakekotoba* nevystupuje, plní obdobnou funkci sémantickým spojením (*Utakotoba daidžiten*, strana 624). V této básni se pojí na *ariake no cuki*, měsíc nad ránem, což bylo v Soseiově době velmi obvyklé spojení. I výrazové prostředky jsou konvenční: syntax je plynulá, *kire* je po druhém verši a báseň je zakončena slovesem doplněným o „*ka na*.“ Jistou míru inovace snad lze vidět v rovině tónu, jedná se totiž o poetickou fikci (lyrickým subjektem je zde čekající žena), což by mohlo ukazovat na *júgen*, a scéna je zasazena nad ránem po zjevně probdělé noci, což splňuje některé charakteristiky *jóenu*. Pro inovativní zařazení to však nedostačuje.

Báseň 63: Au koto wa (princ Motojoši)

Au koto wa
Toojamazuri no
Karikoromo
Kite wa kai naki
Ne wo nomi zo naku
(*Karonšú*, strana 481)

Tojama, „vzdálené hory“ jsou jako básnický výraz mírně neobvyklé (*Utakotoba daidžiten*, strana 614), jinak jsou však výrazové prostředky konvenční, syntax je plynulá a taigendome se nevyskytuje. Báseň je relativně technická. Využívá homofonii slova „*kite*“, jakožto *kakekotoba* ve významech „*obléknout si*“, (engo pro *karigoromo*) a „*přijít*“, což vyjadřuje marnou snahu o setkání. „*Kai naki*“ se podobně spojuje s „*naki ne*“, zvukem pláče. Ani v rovině tónu se zřetelně inovativní prvky nenacházejí, řadím tedy spíše ke konvenčním básním.

Báseň 64: Ašibiki no (Kakinomoto no Hitomaro)

Ašibiki no
Jamadori no o no
Šidario no
Naganagaši jo wo
Hitori kamo nem?
(*Karonšú*, strana 481)

Hitomaro je touto básní zastoupen v *Hjakunin iššu* a je na ní založena báseň 3. „*Ašibiki no*“ je starobylé *makurakotoba* (*Utakotoba daidžiten*, strana 35) jehož původ není zcela jasný, každopádně však může dodávat básni jistou míru archaičnosti, kterou lze

v Teikově době považovat za inovativní. Jošikai Naoto ovšem uvádí, že Teika v tomto případě nepovažoval „*ašibiki no*“ za výraz použitý pouze z důvodu konvence *makurakotoba*, ale že v něm nepochybně musel spatřovat *jóen*. (*Jošikai*, strana 33) V obou případech však tuto báseň můžeme zařadit jako inovativní.

Báseň 65: Wabinureba (princ Motojoši)

Wabinureba
Ima wa ta onadži
Naniwa naru
Mi wo cukušite mo
Awam to zo omou
(*Karonšú*, strana 481)

Princ Motojoši je touto básní zastoupen v *Hjakunin iššu*. *Kakekotoba miwo cu kuši* (*mi wo cukuši*) je obvyklé, ačkoli jeho spojení s Naniwou se ve všech osmi antologiích vyskytuje pouze jednou jedinkrát, a to právě v této básni, (*Jošikai*, strana 99) to je však jediný jednoznačný znak inovace, který v této básni lze najít. Syntax je plynulá a na konci se nachází sloveso *omou*, i tón je lehký. Je tedy obtížné báseň jednoznačně zařadit.

Báseň 66: Sumi no e no (Fudžiwara no Tošijuki)

Sumi no e no
Kiši ni joru nami
Joru sae ja
Jume no kajoidži
Hitome jokuram
(*Karonšú*, strana 481)

Tošijuki je touto básní zastoupen v *Hjakunin iššu*. Ačkoli je Sumijoši často spojeno s borovicemi, ani spojení s vlnami není neobvyklé a jejich užití jako *kakekotoba* pro *joru* (večer) je rovněž běžné (*Utakotoba daidžiten*, strana 466). Snová cesta vedoucí k milované osobě se také vyskytuje běžně, nicméně výraz „*jume no kajoimiči*“ byl v době Heian relativně neobvyklý. (*Utakotoba daidžiten*, strana 94) Jošikai dále uvádí, že v básni je bohatě vyjádřeno *jodžó*, (*Jošikai*, strana 91) a je-li tomu tak, můžeme báseň i přes konvenčnost výrazových prostředků a techniky zařadit jako inovativní.

Báseň 67: Koi sedži to (Jomibito Širazu)

Koi sedži to
Mitaraši gawa ni
Seši misogi
Kami wa ukezu mo

Nari ni keraši na
(Karonšú, strana 481)

Tato báseň se vyskytuje v *Ise Monogatari* a za jejího autora mohl být považován Narihira (tamtéž). V této epizodě se Narihira snaží rituálně očistit od touhy tak silné, že mu způsobuje utrpení. Teoreticky by zde tedy inovativním rysem mohla být přímočarost a intenzita emocí. To je podpořeno relativní technickou nekomplikovaností této básně (nevyskytuje se ani předmluva ani *kakekotoba*). Výrazové prostředky jsou však konvenční, zařazení je tedy sporné.

Báseň 68: Čigiriki na (Kijowara no Motosuke)

Čigiriki na
Katami ni sode wo
Šibori cucu
Sue no macujama
Nami kosadži to wa
(Karonšú, strana 481)

Kijowara no Motosuke je touto básní zastoupen v *Hjakunin iššu*. Byl dědečkem Sei Šónagon a a žil v desátém století, je tedy o to zajímavější, že tato báseň je *honkadori* založená na básni *Kimi wo okite* z *Kokinšú* (tamtéž). Pokusíme-li se na ni aplikovat Teikova kritéria pro techniku básnické aluze, uvidíme, že kritériu délky vyhovuje (celkem devět slabik), ovšem v případě kritéria změny tématu již situace tak jednoznačná není. Tématem obou básní je láska, přestože původní báseň se vztahuje k začátku vztahu a výsledná k jeho konci. Příklady možných tematických změn uvedené v *Eiga no taigai* se k tomuto případu nevztahují, je tedy snad možné považovat tuto báseň za doklad toho, že i posun v rámci fázi vztahu byl pro Teiku dostačující, aby konstituoval „korektní“ básnickou aluzi. Nesmíme ovšem zapomínat, že tato báseň je poslední ze série, která ve verzi *Kindai Šúka* psané Teikovou vlastní rukou chybí. Zařazení je každopádně inovativní.

Báseň 69: Mikumano no (paní Ise)

Mikumano no
Ura jori woči ni
Kogu fune no
Ware wo ba joso ni
Hedatecuru ka na
(Karonšú, strana 482)

Mikumano no ura je konvenční spojení, často se využívá jako *kakekotoba* pro „urami,“ což zde ale chybí (*Utakotoba daidžiten*, strana 823). Spojení s loděmi je opět běžné.

Výjev je zde tedy užít konvenčně. Báseň užívá předmluvu propojenou skrze tematickou asociaci. *Kire* přichází po třetí verši a báseň je zakončena ohebným výrazem.

Báseň je velmi dynamická a prostorová. Od břehu sice v loďce odplouvá milovaná osoba, přesto je to však autorka, kdo se cítí být cizím přičiněním vzdalován, jako by se tedy i s na horizontu mizející lodí pohyboval a vzdaloval i břeh, z něž je scéna pozorována. Takováto subjektivita a hra s realitou a zdáním je však konvenční.

Báseň 70: Miwa no jama (paní Ise)

Miwa no jama
Ika ni mači mimu
Toši fu to mo
Tazuneru hito mo
Adadži to omoeba
(Karonšú, strana 482)

Podle *kotobagaki* v *Kokinšú* napsala paní Ise tuto báseň, když odcházela navštívit svého otce, který byl tehdy guvernérem v domovské provincii Jamato (*Jamato no kami*) a bydlel poblíž této hory (tamtéž). Nabízí se však ještě jedno vysvětlení souvislosti s horou Miwa: mohlo by se totiž jednat o odkaz na starou báseň *Wa ga io wa* (982. báseň v *Kokinšú*), kterou mělo božstvo hory Miwa poslat božstvu hory Sumijoši a v níž se praví „*koi šiku wa, toburaikimase.*“ – „*máš-li mne rád, přijď mne navštívit*“ (*Utakotoba daidžiten*, strana 859) Pokud platí tento předpoklad, jedná se o pozoruhodný neoklasicismus, ne nepodobný *honkadori* a je to silný inovativní příznak.

Báseň 71: Sode no cuju (excísař Gotoba)

Sode no cuju mo
Aranu iro ni zo
Kiekaeru
Ucureba kouru
Nageki sešima ni
(Karonšú, strana 482)

Gotobova báseň je *honkadori* založená na slavné básni „*Hana no iro*“ od Ono no Komači (báseň číslo 6). Jošikai Naoto tvrdí, že výraz „*hana no iro*“ původně nebyl metaforou pro autorčin zevnějšek, že se jednalo o deskriptivní báseň a že symbolický výklad Komačiny básně (stejně jako legenda o Komači jako o mimořádně krásné ženě) se zrodil z chybného výkladu předmluvy ke *Kokinšú*. (Jošikai, strana 56) Je-li tomu tak, viděl by Teika pravděpodobně tuto *honkadori* opět jako posun v rámci tématu lásky, v tomto konkrétním případě navíc ještě slabší, obě básně totiž leží na konci vztahu (v případě Komači podle

středověké reinterpretace dokonce na konci vztahů vůbec), a mění se pouze perspektiva. Lyrický subjekt v Gotobově básni shledává, že i červeň rukávů, zbarvených slzami kvůli opuštění milovanou osobou už získaly zpět svou barvu, zatímco Komači si stýská po promarněném mládí. Technika básnické aluze ovšem tuto báseň jednoznačně zařazuje k inovativním.

Báseň 72: Omoi ide jo (Fudžiwara no letaka)

Omoi ide jo
Ta ga kanegoto no
Sue naram
Kinó no kumo no
Ato no jamakaze
(Karonšú, strana 482)

Tato báseň je jedním z příkladů *taigen-dome* v *Kindai Šúka*, což ji řadí spíše k inovativním básním. Tomu napovídá i slovní zásoba, *kanegoto* je totiž výraz, jehož frekvence výskytu se ve středověku rapidně zvýšila. (*Utakotoba daidžiten*, strana 242) *Kire* v této básni pravděpodobně leží za třetím veršem, kam jej zasazuje tematický předěl, bylo by ale možné jej vidět i po prvním verši – tomu napovídá syntax, konkrétně rozkazovací tvar *omoi idejo*.

Báseň 73: Nageke to te (mnich Saigjó)

„Nageke!“ to te
Cuki ja wa mono wo
Omowasuru ka
Kakočikao naru
Wa ga namida ka na
(Karonšú, strana 482)

Saigjó je touto básní zastoupen v *Hjakunin iššu*. *Taigen-dome* na konci básně je inovativním příznakem, ne však jediným. Výraz „*Kakočigao*“ se vůbec poprvé vyskytl právě v této Saigjóově básni (*Utakotoba daidžiten*, strana 217). Jošikai Naoto se domnívá, že tato báseň je založena na dvou jiných slavných básních, a sice na „*Cuki mireba*“ od Óe no Čisato a „*Cuki ja aranu*“ od Narihiry. (Jošikai, strana 335) Je-li tomu tak, jedná se o do jisté míry inovativní neoklasicismus. I kdyby snad souvislost byla náhodná, lze k inovativním rysům řadit atmosféru melancholie. Domnívám se, že báseň lze bezpečně zařadit k inovativním.

Báseň 74: Kuma mo naki (mnich Saigjó)

Kuma mo naki
Oriši mo hito wo

Omoiidete
kokoro to cuki wo
Jacušicuru kana
(Karonšú, strana 482)

V této básni je syntax plynulá a na konci se nachází ohebný výraz. *Jacusu* je však v poezii značně neobvyklý výraz a jedná se tedy do jisté míry o lexikální inovaci (tamtéž) Mimoto lze v této silně vizuální básni vidět i *júgen*. Noční, melancholická scéna je zamlžena slzami v básníkových očích, navzdory nepřítomnosti mraků. Zařazuji tuto báseň tedy mezi inovativní.

Různé básně

Báseň 75: Saga no jama (Ariwara no Jukihira)

Saga no jama
Mijuki tae ni ši
Serigawa
Čijo no furumiči
ato wa arikeri
(Karonšú, strana 482)

V této básni rozhodně vidíme inovaci na lexikální rovině. Sousedství „*čijo no furumiči*“ se poprvé objevilo v této Jukihirově básni, poté se již po celé období Heian nevyskytlo ani jednou (*Utakotoba daidžiten*, strana 557) a znovu se vynořuje až v Teikově *honkadori* („*Saga no jama, čijo no furumiči*“). To by samo o sobě mohlo dostačovat pro inovativní zařazení, lze však najít ještě jeden podpůrný argument, a sice téma času. Pro styl *Šinkokinšú* je toto téma příznačné a bývá spojeno s nostalgií a bezmocí člověka odolat běhu času – tomu odpovídá odkaz na císaře Sagu a ustalé císařské výlety.

Báseň 76: Oki cu kaze (Minamoto no Cunenobu)

Oki cu kaze
Fuki ni keraši na
Suumijoši no
Macu no sizue wo
Arau širanami
(Karonšú, strana 483)

„*Oki cu kaze*“ je archaismus pocházející z *Man'jóšú* a jeho zařazení konstituuje neoklasicistní inovaci (*Utakotoba daidžiten*, strana 175). Styl básně je ovšem velmi blízký stylu *Kokinšú*, neboť sufix „*raši*“ a zvolací koncová partikule „*na*“ vyjadřují, že lyrický subjekt vyvozuje skutečnost, že vanul vítr od moře z jiného přírodního fenoménu, a sice z vln, omývajících spodní větve borovic (jejichž spojení se Sumijoši je konvenční). Na druhou

stranu se zde vyskytuje *taigen-dome*, v *Kokinšú* se sice vyskytující, přesto však netypické. Zařazení tedy ponechávám nerozhodnuté.

Báseň 77: Ama cu kaze (opat Hendžó)

Ama cu kaze
Kumo no kajoidži
Fukitodžijo
Otome no sugata
Šiba šiba tododem
(*Karonšú*, strana 483)

Opat Hendžó je touto básní zastoupen v *Hjakunin iššu*. Báseň není příliš buddhisticky laděná, což Jošikai Naoto vysvětluje tím, že ji Hendžó napsal dříve, než se zřekl světa. (Jošikai, strana 68) Inovativními příznaky této básně jsou jednak užití narské přivlastňovací částice „*cu*“ a jednak výskyt nadpřirozených bytostí – nebešťanek *tennjo* – což by mohlo ukazovat na *jóen*.

Technika je ovšem silně konvenční, vidíme zde záměnu (tanečnice za nebešťanky) a elegantní pózu, kdy lyrický subjekt žádá přírodní jev, zde vítr, aby splnil jeho přání, tedy zamezil nebešťankám v návratu. Syntax je plynulá a rozkazovací partikule „*jo*“ jednoznačně určuje *kire* po třetím verši, řadím tuto báseň tedy s určitou výhradou spíše ke konvenčním.

Báseň 78: Čigiri okiši (Fudžiwara no Mototoši)

Čigiri okiši
Sasemo ga cuju wo
Inoči nite
Aware kotoši no
Aki no inu meri
(*Karonšú*, strana 483)

Mototoši je touto básní zastoupen v *Hjakunin iššu*. Jošikai Naoto tvrdí, že je třeba tuto báseň interpretovat bez ohledu na její komentář v *Senzaišú* (podle nějž si touto básní stěžoval Fudžiwara no Tadamičimu, že nedostal přislíbenou pozici), tedy jako milostnou báseň, neboť slova „*čigiru*,“ „*cuju*,“ „*inoči*“ a „*aki*“ (*kakekotoba* 秋/飽き) jsou s tímto tématem blízce spojena. Jošikai dále uvádí, že tato báseň obsahuje mnoho nebásnických výrazů, především „*sasemo ga cuju*,“ který Mototoši vytvořil sám, a že tato báseň obecně velmi neodpovídá Mototošiho stylu (Jošikai, strana 298). Pokud je tomu tak, jedná se o interpretační a lexikální inovaci.

Báseň 79: Nagaraeba (Fudžiwara no Akisuke)

Nagaraeba
Mata kono goro ja
Šinobarem
Uši to misi jo zo
Ima wa itošiki
(Karonšú, strana 483)

Akisuke je touto básní zastoupen v *Hjakunin iššu*. Ač je téma času typičtější spíše pro nový styl, není jednoznačné, je-li v této básni zpracováno způsobem, jakým jej obvykle zpracovávají básně stylu *Šinkokinšú*. Jednou z možných interpretací je případ, kdy Akisuke naříká nad celkovým stavem světa (tomu by napovídalo užití slova „jo“) a říká, že i na tento stav budeme jednou nostalgicky vzpomínat (*koiši* znamená nostalgický). Druhá možnost je však interpretovat báseň jako logickou hříčku, pomocí níž se básník snaží oklamat sám sebe, aby pro něj krutá současnost byla snesitelnější; což by bylo s souladu se stylem *Kokinšú*. Zohledníme-li však zařazení této básně – je zařazena na konec, mezi básně různorodé, a nikoli mezi básně o žalu, jeví se pravděpodobnější první interpretace. Báseň tedy řadím k inovativním.

Báseň 80: Sumiwabite (Fudžiwara no Šunzei)

Sumiwabite
Mi wo kakusu beki
Jamazato ni
Amari kuma naki
Jowa no cuki ka na
(Karonšú, strana 483)

Na první pohled je v této básni patrné *taigen-dome*, které je jednoznačně inovativním rysem. Mimoto však i obrazy v této básni (měsíc, odlehlá horská vesnice) splňují estetický ideál *sabi*. Stejně tak i „*sumiwabite, mi wo kakusu beki*“ naznačuje odchod z hlavního města, odchod do ústraní a nadcházející osamělost, do níž se lyrický mluvčí dobrovolně vydává. Svým tónem i výrazovými prostředky je tato báseň inovativní.

Báseň 81: Ta ga misogi (Jomibito Širazu)

Ta ga misogi
Juuzukedorika
Karagoromo
Tacuta no jama ni
Orihaete naku
(Karonšú, strana 483)

Tato báseň je velmi technická. Užívá kontrastujících implikací „*júdzukedori*“ – ptáků ozdobených bavlnou a hory Tacuta. *Júdzukedori* byli údajně kdysi vypuštěni při rituálu pro vyhnání nemoci z hlavního města (*Utakotoba daidžiten*, strana 937) ze svatyně v Ósace,¹⁷ jejíž jméno se píše znakem 逢, protože je spojena se setkáváním. Naproti tomu jméno hory Tacuta je kakekotoba pro *tacu* (odejít, opustit). Podzimní atmosféra je básni dodána konvenčně, hora Tacuta je oděna do „skvostného“ (čínského) roucha *karagoromo*. Pokud jde o výrazové prostředky, mohlo by *kire* sice spadat za první verš, pravděpodobnější je ovšem po druhém, jednak díky koncovému *ka* a jednak díky tematickému přesunu k hoře Tacuta. Syntax je v prvních dvou verších mírně fragmentovaná, vidíme zde dvě otázky („Čí je to rituál...? Jsou to snad ptáci s bavlnou?“), na konci básně se však nachází sloveso. Tyto inovativní příznaky nejsou dostačující, řadím tedy báseň ke konvenčním.

Báseň 82: Kore ja kono (Semimaru)

Kore ja kono
Juku mo kaeru mo
Wakarete wa
Širu mo širanu mo
Ausaka no seki
(*Karonšú*, strana 483)

Semimaru je touto básní zastoupen v *Hjakunin iššu*. Báseň proti sobě staví tři kontrasty: *Juku* a *kaeru* (ten, kdo odchází a ten, kdo se vrací), *širu* a *širanu* (známí i neznámí) a *wakarete* a *au* (rozejdou se a setkají se), kde *au* je pomocí kakekotoba připojeno k názvu místa Ósaka (jedná se o totožnou Ósaku jako v básni 79), zvukově se k nim připojuje ještě dvojice *kore* a *kono*. Jošikai Naoto se domnívá, že ač tato báseň původně není pesimistická, došlo ve středověku k její reinterpetaci ve stylu *mudžó* (pomíjivost, 無常), což je rozhodně inovativní rys (Jošikai, strana 61). Pokud je tomu tak, můžeme tuto báseň, i s přihlédnutím k *taigen-dome* v posledním verši, zařadit mezi inovativní.

Báseň 83: Jo no naka jo (Fudžiwara no Šunzei)

Jo no naka jo
Miči koso nakere
Omoiiru
Jama no oku ni mo
Šika zo naku naru
(*Karonšú*, strana 484)

¹⁷ Nejedná se o dnešní Ósaku (大阪) ale o mýto poblíž Kjóta (逢坂)

V této Šunzeiově básni je poměrně jednoznačně vidět *mudžó*. Pokud tedy přistoupíme na teorii, že *Kindai Šúka* má promyšlenou kompilační metodu, pak by dávalo smysl vidět spolu s Jošikai Naotem *mudžó* i v básni předchozí, protože kompilační propojení těchto dvou básní by pak bylo pevnější. Slovní zásoba má buddhistický kontext (*miči, jama no oku*), smyslem Šunzeiova vyjádření je však, že neexistuje cesta, jak všudypřítomnému žalu uniknout, neboť i v nejzazších horách se rozléhá smutný hlas jelenů *šika*. Výrazové prostředky příliš inovativní nejsou, *omoiiru* se coby *kakekotoba* spojuje s *jama no oku* a i spojení *jo no naka* s myšlenkou na zřeknutí se světa je obvyklé (*Utakotoba* daidžiten, strana 196). *Taigen-dome* se zde nevyskytuje a syntax je i jinak plynulá, přesto však můžeme báseň zařadit mezi inovativní.

Dodatek – Šest básnických géniů naší doby

Dodatek nazvaný *Šúkarei – Kindai rokkasen* je primárně seřazen nikoli tematicky, ale podle autorů (i když například v Šunraiově případě je zřetelné i tematické dělení na nižší úrovni) a jsou v něm zastoupeni básníci, které Teika vyjmenoval v teoretické části *Kindai šúka* jakožto navrátilivší se k úrovni poezie z Curajukiho doby. Básně jsou oproti hlavní části místy opatřeny krátkými komentáři (například, že se jedná o báseň obzvláště hodnou napodobení či o báseň obsahující *júgen*) a na závěr Teika uvádí krátký komentář k vhodnosti či nevhodnosti některých výrazů k užití v *honkadori*, který v zásadě opakuje, co bylo řečeno již v teoretické části.

Velký rada Cunenobu

Minamoto no Cunenobu zastupují v dodatku pouze básně obsažené v hlavní části *Kindai Šúka*, a sice básně číslo 18, 29 a 73, tedy jedna báseň inovativní, jedna konvenční a jedna sporná, což je situace navýsost nepřijemná pro vynášení jakýchkoli soudů o inovativnosti či konvenčnosti. Nezbyvá než ponechat rozhodnutí ohledně Cunenobu stejně nerozhodné, jako jeho zastoupení básněmi.

Tošijori no ason

Minamoto no Šunrai je v dodatku zastoupen sedmi básněmi, z nichž tři (básně číslo 2, 54 a 45) jsou obsaženy v hlavní části *Kindai Šúka*. Dalšími básněmi jsou:

Šunrai: Očitagi cu

Očitagi cu
Jaso udžigawa no
Hajaki se ni

Iwa koso nami wa
Čijo no kazu ka mo
(Karonšú, strana 485)

Jedná se o blahopřejnou báseň, která vyjadřuje Šunraiovo přání, aby léta císařovy vlády byla stejně nespočetná, jako vlnky poskakující po skalách v peřejích řeky Udži. Báseň je nápadná svou lexikální inovací: první dva verše obsahují výrazy z *Man'jóšú*. Je to jednak *očitagi cu* - „bouřlivě proudící“ v prvním verši a jednak „*jaso*“, makurakotoba pro řeku Udži (*Utakotoba daidžiten*, strana 905). Dalším inovativním prvkem je *taigen-dome* v posledním verši. Báseň lze tedy zařadit mezi inovativní.

Tato báseň spolu s básní číslo 2 je opatřena komentářem, že se jedná o příklady „*hare no uta*“, tedy básně pro formální příležitosti. Ve světle toho by snad bylo možné reinterpretovat báseň 2 jako blahopřejnou, i když je v *Kindai Šúka* zařazena mezi jarní básně. Následují dvě básně ve stylu *júgen*:

Šunrai: Uzura naku

Uzura naku
Mano no irie no
Hamakaze ni
Obana nami joru
Aki no juugure
(Karonšú, strana 486)

Uzura (křepelka japonská, lat. *coturnix japonica*) se v Teikově době objevovala často v básních na téma podzimu (*Utakotoba daidžiten*, strana 61) *Obana* (v historickém pravopise *wobana*, ozdobnice čínská, lat. *miscanthus sinensis*) se v dnešní japonštině nazývá *susuki*. Báseň je nadevší pochybnost čistě deskriptivní. Je zasazena do podzimního soumraku, obrazu vlnících se trav tedy lze připsat jistou monochromaticnost. Rozhodně se nejedná o scénu přehnaně barevnou, spíš by bylo možné zde vidět melancholii, již kvůli spojení s podzimním soumrakem. To odpovídá Teikovu hodnocení této básně. Dalšími inovativními příznaky je *kire* po čtvrtém verši a *taigen-dome*. Báseň lze nepochybně zařadit mezi inovativní.

Šunrai: Furusato wa

Furusato wa
Čiru momidžiba ni
Izumorete
Noki no šinobu ni
Akikaze zo fuku
(Karonšú, strana 486)

Podobně jako předchozí báseň je i tato čistě deskriptivní. Je rovněž podzimní, kromě podzimního větru jsou s podzimem spojeny i obrazy spadajícího listí javorů a rostliny *šinobu* (lat. *davalia mariesii*), která se objevovala spíše v melancholicky laděných básních. Její jméno je také homofonní ke slovu *šinobu* (skrývat city), a vesnice zapadaná listím může symbolizovat osamělost, podobně jako krovky porostlé rostlinou *šinobu* (*Utakotoba daidžiten*, strana 415). I tato scénérie tedy splňuje požadavky na *júgen*, odpovídá Teikovu hodnocení a můžeme ji označit za inovativní.

Další dvě básně jsou, podle Teikových slov „Dovedná díla, zajímavá a s důvtipnou výstavbou.“ (*Karonšú*, strana 486) Druhou z nich je báseň číslo (54)

Šunrai: Asu mo kom

Asu mo kom
Nodži no tamagawa
Hagi koete
Iro naru nami ni
Aki jadorikeri
(*Karonšú*, strana 486)

Tato báseň je velmi vizuální. Soustřeďuje se na vlny řeky, „obarvené“ barvou květů, v nichž se navíc odráží měsíční světlo. Inovativními prostředky jsou zde určitá míra lexikální inovace (s *nodži* jako básnickým slovem přišel právě Šunrai (*Utakotoba daidžiten*, strana 680)) a deskriptivity, i když první verš lyrický subjekt do básně umísťuje relativně jasně. Syntax je poměrně plynulá, *kire* však může ležet za prvním veršem. Je tedy zřejmě na místě ponechat hodnocení této básně nerozhodnuté.

Celkem má tedy Šunrai v dodatku čtyři básně inovativní, dvě konvenční a jednu nerozhodnutou, se dvěma třetinami básní inovativních je rozhodně jasněji reprezentován jako inovující básník oproti Cunenobuovi.

Akisuke no kjó

Fudžiwara no Akisuke v dodatku reprezentován třemi básněmi. Kromě již dříve uvedené *Takasago no* (53) jsou to následující dvě:

Fudžiwara no Akisuke: Kazuraki ja

Kazuraki ja
Takama no jama no
Sakura hana
Kumoi no joso ni
Mite ja suginam

(Karonšú, strana 487)

Tato báseň je převážně deskriptivní, slovní zásoba je konvenční a syntax plynulá. V rovině techniky však vidíme elegantní záměnu, zde konkrétně rozkvetlých horských sakur za mraky, což je poměrně jasný indikátor konvenčnosti. Možným skrytým významem této básně by mohla být touha po nedosažitelné osobě vysokého statusu (Vyjádření výšky v prvních třech verších, *kumoi* jako výraz pro císařský dvůr a “nedohlednost” v *mite ja suginam*). Báseň tedy náleží ke konvenčním.

Fudžiwara no Akisuke: Akikaze ni

Akikaze ni
Tanabiku kumo no
Taema jori
Moriizuru cuki no
Kage no sajakesa
(Karonšú, strana 487)

Rovněž se jedná o deskriptivní báseň. O *júgen* se zde pravděpodobně nejedná, neboť koncové slovo *sajakesa* jednoznačně určuje, že měsíční světlo je v této scéně jasné, přičemž pro *júgen* by byl typický šerosvit. Toto spojení (měsíční svit a „zářivost“ *sajakesa*) je konvenční (*Utakotoba daidžiten*, strana 389), avšak v rovině výrazových prostředků je vidět *taigen-dome*. Na základě toho a jasné deskriptivity básně ji zařazuji k inovativním.

U Akisukeho tedy převažuje konvence v poměru dvě ku jedné. To odpovídá pozici Akisukeho jakožto člena spíše konzervativní frakce Rokudžó a potvrzuje to hypotézu, že Teika nespatoval velikost nutně v inovativním přístupu, ale že si vysoce cenil i podle svého mínění kvalitních básní v konvenčním stylu.

Kijosuke no ason

Kijosukeho reprezentují v dodatku čtyři básně. Jsou to již v hlavní části rozebrané *Kimi kozu wa* (24), *Nagaraeba* (79) a následující dvě:

Fudžiwara no Kijosuke: Fujugare no

Fjugare no
Mori no kučiba no
Šimo no ue ni
Očitaru cuki no
Kage no sajakesa
(Karonšú, strana 488)

Situace je zde nápadně podobná druhé básni Akisukeho, v obou se vyskytuje měsíc a *sajakesa*. Podobnost je o to více do očí bijící, že se jedná o pár rodič-dítě. I tato báseň je

deskriptivní, nepoužívá žádnou komplikovanou techniku. Ze stejných důvodů jako výše se však nemůže jednat o *júgen*. Analogicky k Akisukeho básni zde vidíme *taigen-dome*, řadím tedy báseň k inovativním.

Fudžiwara no Kijosuke: Naniwa me no

Naniwa me no
Suku mo taku hi no
Šita kogare
Ue ha curenaki
Wa ga mi narikeri
(*Karonšú*, strana 488)

Tato báseň je *honkadori* založená na básni *Cu no kuni no* (tamtéž). Vypůjčeno je devět slabik, což je v limitu Teikových pravidel. V otázce tématu nastává stejná komplikace, jakou jsme viděli již dříve: téma je v zásadě totéž, ale mění se perspektiva. V původní básni hořel touhou muž po ženě pro něj nedostupné, v této básni je to naopak žena, která sice ve svém srdci žhne, navenek však zůstává chladná. Potvrzuje se tedy, že pro Teiku pravděpodobně nebylo kritérium doslovné změny tématu (ve smyslu změny z tématu „jaro“ například na téma „loučení“) zásadní, ale že stačila změna jeho zpracování, která byla nějak v kontrastu se zpracováním původním.

Kijosuke se tedy stává prvním básníkem, který je mezi Kindai rokkasen zastoupen pouze inovativními básněmi, a to navzdory tomu, že byl stejně jako Akisuke členem konzervativní frakce Rokudžó.

Šunzei

Teikova otce Šunzeie reprezentuje v dodatku šest básní. V hlavní části jich již bylo rozebráno pět: *Jo no naka jo* (83), *Sumiwabite* (80), *Tačikaeri* (39) *Omoiki ja* (58) a *Ika ni sem* (45). Poslední básní je:

Fudžiwara no Šunzei: Mata ja min

Mata ja min
Katano no mino no
Sakuragari
Hana no jukičiru
Haru no akebono
(*Karonšú*, strana 488)

Tato báseň je inspirovaná 82. příběhem z *Ise Monogatari*, což jí přidává bohaté asociace. (tamtéž) V rovině jazykových prostředků zde vidíme *taigen-dome* a *kire* po čtvrtém (ale možná i prvním) verši. Báseň se odehrává za úsvitu a opadané květy (symbol

pomíjivosti) zde Šunzeiovi připomínají sníh. Je tedy snad možné v této básni spatřovat i *júgen* – i proto, že se jedná o převážně deskriptivní báseň. Tuto báseň je rozhodně možné zařadit mezi inovativní.

Mezi Šunzeiovými básněmi v dodatku jsou tedy čtyř inovativní a dvě konvenční, inovace má tedy dvojnásobnou převahu.

Mototoši

Šunzeiův učitel Mototoši je v dodatku zastoupen nejméně hojně, pouhými dvěma básněmi. Jedna z nich je již zmíněná *Čigiri okiši* (78) a druhá je:

Fudžiwara no Mototoši: Atarajo wo

Atarajo wo
Ise no hamahagi
Ori ši kite
Imo koi šira ni
Micuru cuki ka na
(*Karonšú*, strana 489)

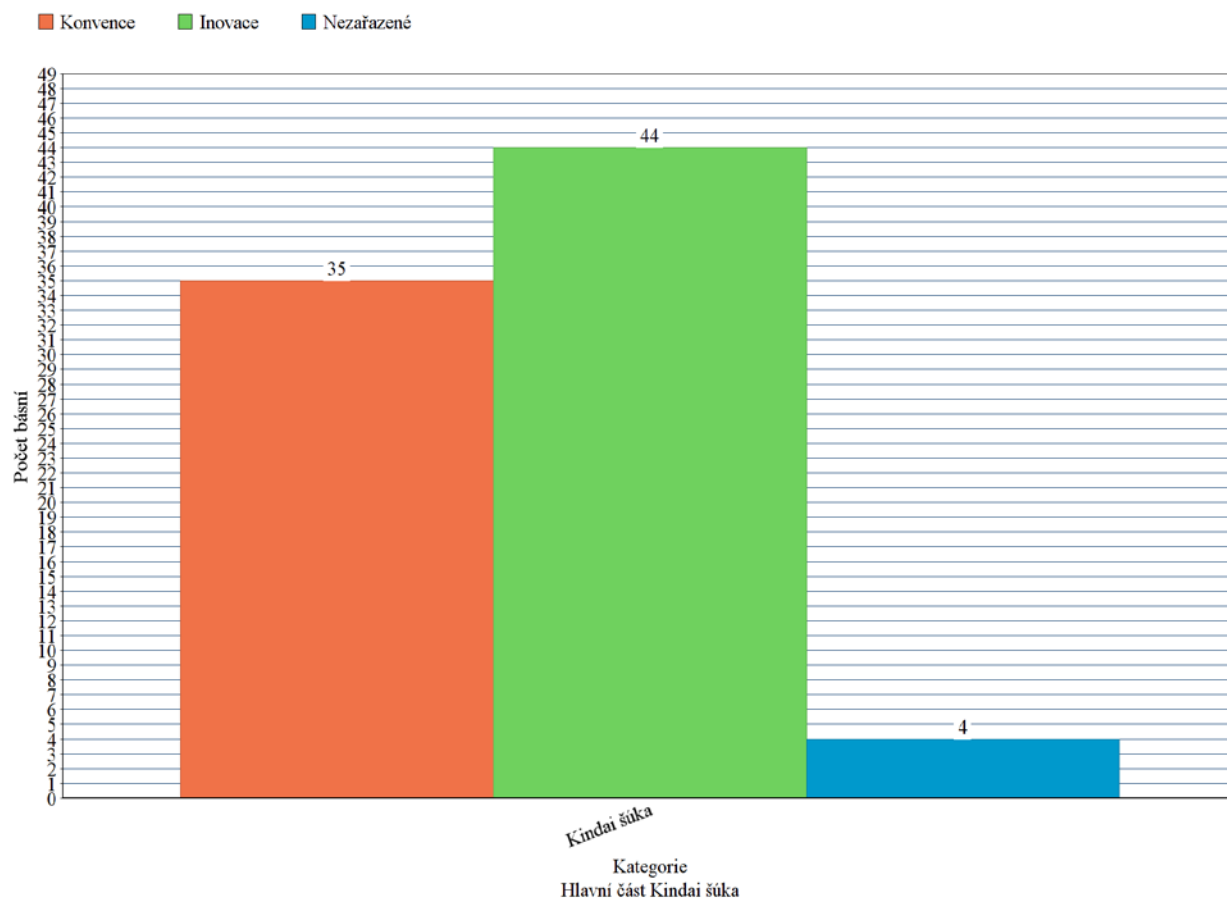
Jedná se o *honkadori* založenou na básni *Kamikaze no* (tamtéž). Situace je podobná, jako v případě Kijosukeho básně. Počet slabik je v limitu, avšak nemění se téma (zde odloučení manželů kvůli manželově cestě), nemění se ani scénérie – pobřeží v Ise, změnila se pouze perspektiva. V původní básni se manželce stýská po manželovi, představuje si, jak její manžel uléhá na zohýbaném rákosí. Oproti tomu muž v nové básni přemýšlí o tom, jak krásná by tato noc byla, kdyby ji mohl strávit se svou ženou. Navíc se zde objevuje *taigen-dome*, lze tedy báseň bez potíží zařadit k inovativním.

Opět tedy vidíme stoprocentní inovativní zastoupení, přestože se dvěma básněmi má takovýto výsledek spíše nižší vypovídací hodnotu.

9) Vyhodnocení

Statistický výsledek pro hlavní část *Kindai šúka* vypadá následovně:

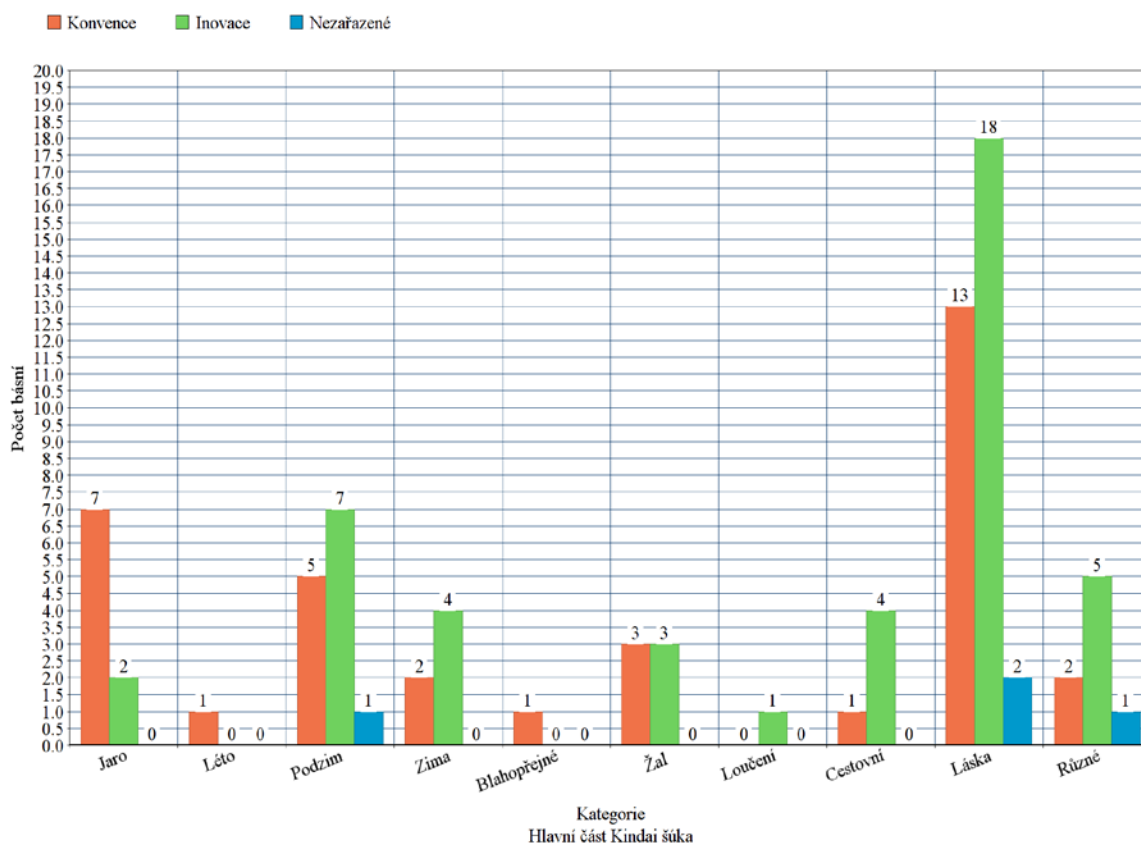
Zastoupení inovačních a konvenčních básní v hlavní části



Vidíme, že v počtu zastoupených básní má převahu inovace, konkrétně v procentních bodech je to (zaokrouhleně na celá procenta) 53% ku 42%. Zbýlých necelých 5 procent tvoří nezařazené básně. Převaha je to sice jednoznačná, nikoli však drtivá. Rozhodně nelze tvrdit, že by konvence byla zastoupena nevýrazně, naopak je podstatnou a silně početnou složkou. Výsledkem našeho bádání je tedy fakt, že *Kindai šúka* je výborem básní převážně inovativním, avšak i konvenční poezie je v něm silně zastoupena.

Podrobnější rozbor, který ukazuje poměr inovativních a konvenčních básních v jednotlivých kategoriích *Kindai šúka* nám umožní tuto výpověď blíže konkretizovat:

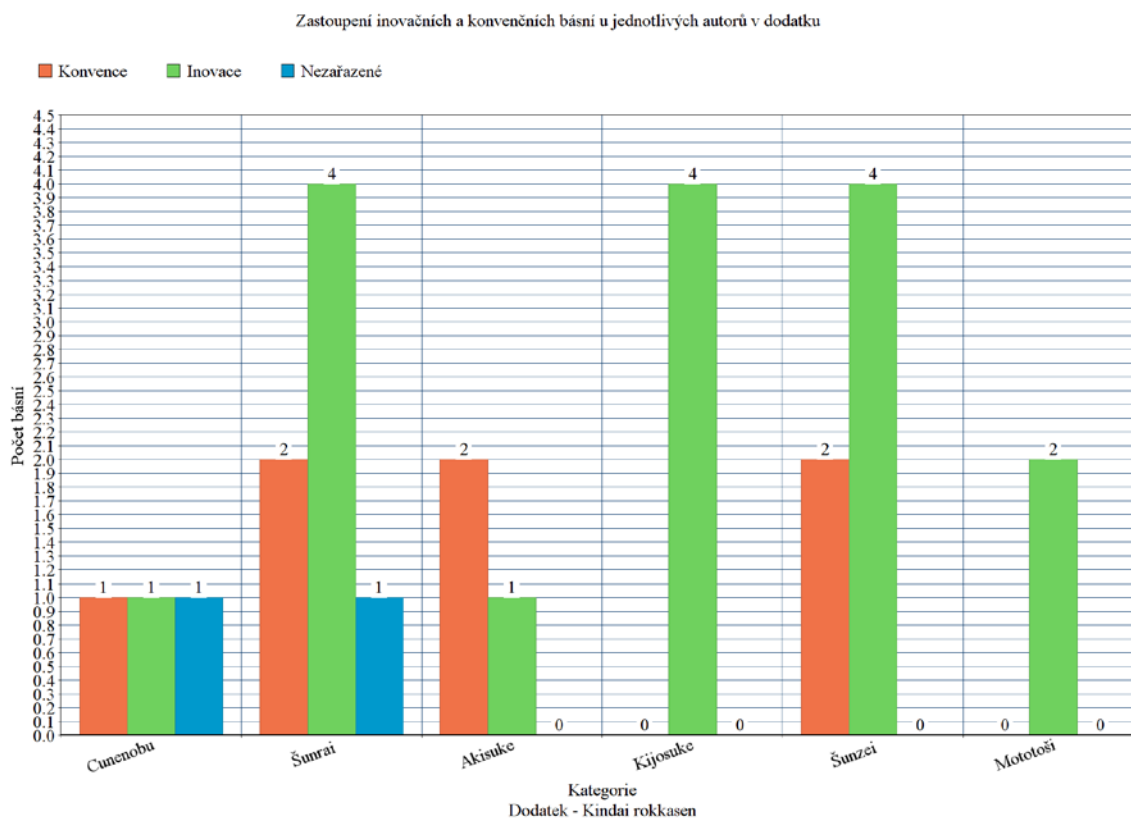
Zastoupení inovačních a konvenčních básní v jednotlivých kategoriích



Inovace převažuje v básních o podzimu a zimě, v básních o loučení a básních cestovních, v kategorii básní o lásce a básní různých. Přitom u různých, cestovních a zimních básní se jedná o převahu více než dvojnásobnou. V kategoriích básní o loučení, letních a blahopřejných se nachází jediná báseň, nejsou tedy statisticky významné.

Z ostatních kategorií dominuje konvence pouze v básních jarních, a to velmi výrazně, nad inovativními básněmi má více než trojnásobnou převahu. Jedná se však o anomálii, v ostatních kategoriích konvence zaostává nebo je výrazně přečíslena. Kategorie žal je jediná, kde je konvence i inovace zastoupena shodným počtem básní.

V případě dodatku Kindai rokkašen je situace ještě jednoznačnější:



Vidíme zde jednoznačnou dominanci inovace, se 64% má nad konvencí převahu o 36 procentních bodů, celkově více než dvojnásobnou. Nejjednoznačněji inovativními básníky jsou Šunrai, Kijosuke a Šunzei, jediným výrazně konvenčním členem této skupiny je Akisuke. Vztáhneme-li dominantní postavení inovace v dodatku k Teikovu tvrzení z teoretické části *Kindai šúka*, kde říká, že tito autoři „odhodili pokleslou kompozici poslední doby“ a „téměř se vyrovnají minulému věku,“ můžeme konstatovat, že významem této výpovědi přeci jen je to, že se minulým autorům vyrovnají úrovní svojí tvorby a nikoli pouze dovednou nápodobou starých vzorů.

10) Závěr

Pátrání po inovaci a konvenci nakonec dopadlo ve prospěch inovace. Můžeme říci, že přinejmenším v básních *Kindai šúka*, nazíraných prizmatem teoretické části a *Eiga no taigai*, vidíme Teiku skutečně jako básického teoretika primárně inovativního, i když do značné míry dopřávajícího sluchu i konvenci. Tak i v *Kindai šúka* vidíme na jedné straně inovativní básně znenadání ukončené nominálním zakončením či si pohrávající s aluzí na známá díla minulých věků a obracející jejich sdělení do nových rovin, na druhé straně pak vedle nich vidíme Tadamineho, jak v elegantním zmatení dedukuje příchod jara z jasně viditelného obrysu hory Jošino či Jukihiro, jak plísni třešňové květy, že si dovolily v tak nádherný jarní den opadat.

Z překladů teoretických částí poetik vystupuje Teika jako autor nepříliš ochotný udílet konkrétní a specifické rady. Jedinou otázkou, na kterou poskytuje skutečně vyčerpávající odpověď, je otázka honkadori – a i v této odpovědi jsme našli jistou disparitu mezi stanoviskem *Kindai šúka* a *Eiga no taigai*. Existence tohoto rozporu se dále potvrdila v honkadori přítomných v básních v *Kindai šúka*. Kromě toho jsou Teikovy výroky často mlhavé: nedovídáme se, co přesně je míněno Curajukiho „*důraznou dikcí a neobvyklou kompozicí*“, či jak přesně zpracovat „*zažité téma novým způsobem*.“

Inovativní básně jednoznačně dominují v nejpočetněji zastoupené kategorii básní o lásce, dále mezi básněmi cestovními a básněmi na různá témata. Konvence naproti tomu má silné postavení mezi básněmi o ročních obdobích a básněmi o žalu. V dodatku mají rovněž silnou převahu inovativní básně, přestože ani zde není jejich vítězství drtivé. I mezi básněmi *kindai rokkasen* nalézáme nezanedbatelný počet konvenčních básní. U Akisukeho mají dokonce převahu.

Inovace se objevovala na vícero rovinách: ve volbě výrazů, v jejich vzájemné kombinaci či užití v kontextu, dále pak v syntaxi a na dalších, méně zjevných oblastech – v rovině tónu, v deskriptivním módu a intertextualitě. Ne všechny tyto příznaky jsou okamžitě patrné a rozhodování, zda je báseň inovativní či konvenční bylo často obtížné a v několika případech nebylo při stanovených kriteriích rozhodnutí možné.

Díky tomu, že se nám podařilo přesně popsat způsoby, kterými k inovaci dochází, můžeme i urovnat rozpor mezi převahou inovace v uvedených básních a adorací minulosti a navádění k jejímu emulování v teoretické části. Všechny tyto prostředky totiž mají za následek inovaci, která není na první pohled zřejmá – báseň excísaře Gotoby se zdá od básně Curajukiho téměř nelišit. Tuto podobnost má na svědomí především uniformita plynoucí z

klasického jazyka a poetické slovní zásoby. Inovace viděná v *Kindai šúka* je často nezřetelná či dokonce nejednoznačná právě proto, že je vždy zahalena do pláštiku klasické formy a výrazových prostředků a je třeba ji hledat v intertextualitě a odstínech tónu. Závěrem lze tedy říci, že přestože byl Teika inovátorem, nebyla mu konvenční poezie nepřítelem a jeho inovace fungovala v rámci tradice a skze ni.

Seznam použité literatury

Prameny:

HAŠIMOTO, Fumio, ARIJOŠI, Tamocu, FUDŽIHIRA, Haruo. *Nihon koten bungaku zenšū (50) Karon šū*. Tokio: Šógakkan, 1976. ISBN 455119701976.

Odborná literatura:

ATKINS, Paul. Teika: *The Life and Works of a Medieval Japanese Poet*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2017, ISBN-13: 9780824858506

KUBOTA, Džun, BABA, Akiko, MURAO, Seiči, YAMADA, Hirocugu. Utakotoba utamakura daidžiten. Tokio: Kadokawa šoten, 2014 ISBN 9784046227201 4046227206.

JOŠIKAI, Naoto. *Hjakunin Iššu de jomitoku Heian džidai*. Tokio: Kadokawa šoten, 2011. ISBN 4047035165

ŠVARCOVÁ, Zdenka. *Japonská literatura 712-1868*. Praha: Univerzita Karlova, 2005. ISBN 80-246-0999-1

WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Nakladatelství Libri, 2008. ISBN 987-80-7277-373-2.

BROWER, Robert H., MINEAR, Earl. *Japanese Court Poetry*. Stanford: Stanford University Press, 1961. ISBN 0-8047-0536-4.

BIALOCK, David T., *Voice, Text, and The Question of Poetic Borrowing in Late Classical Japanese Poetry*. Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 54, No. 1 (Červen 1994), pp. 181-231

KAMENS, Edward. *Waking the Dead: Fujiwara no Teika's Sotoba kuyō Poems*. The Journal of Japanese Studies, Vol. 28, No. 2 (Léto, 2002), pp. 379-406

HUEY, Robert N., *The Medievalisation of Poetic Practice* Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 50, No. 2 (Prosinec 1990), pp. 651-668

JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinončany: Nakladatelství H&H, 1995. ISBN 80-85787-83-0.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. Praha: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-240-4