

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav Dálého východu

Diplomová práce

Marína Tkáčová

„Neoklasicizmus“ v modernej čínskej poézii?

„Neoclassicism“ in Modern Chinese Poetry?

Pod'akovanie

Rada by som touto cestou vyjadrila úprimné pod'akovanie vedúcej mojej práce prof. PhDr. Olge Lomovej, CSc. za poskytnutie námetu a materiálov, za jej čas, cenné rady a pripomienky, obrovskú ústretovosť, ochotu a trpezlivosť pri vedení mojej diplomovej práce; mojej mame a celej rodine, Elene a Tieniuovi, za všetku podporu, pomoc a inšpiráciu, bez ktorých by táto práca nebola vznikla.

Čestné vyhlásenie:

Vyhlasujem, že som diplomovú prácu vypracovala samostatne a výhradne s použitím citovaných prameňov, literatúry a ďalších odborných zdrojov. Táto práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či na získanie iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe, dňa 28. augusta 2018

.....

Marína Tkáčová

Abstrakt práce

Cieľom tejto diplomovej práce je analýza básní piatich autorov (Shi Guanghua, bratia Songovci, Daxian, Cheqianzi a Wang Jiaxin) aktívnych v 80. a 90. rokoch minulého storočia, ktorí rôznymi spôsobmi experimentujú so zapojením domácej tradície do vlastnej, po formálnej stránke bytostne modernej poézie. Na základe tejto analýzy sa pokúšame identifikovať spôsoby, akými sa moderní básnici s touto tradíciou vyrovnávajú a zvažujú, v akom zmysle sa jedná o návrat k tradícii. Východiskom je pre nás pojem neoklasicizmus (xingudianzhuyi), ktorý sformuloval Chen Zhongyi (ide o marginálnu kategóriu mimo literárno-kritického mainstreamu) a vo svojom nepublikovanom referáte rozvinula Olga Lomová. Kompilačná časť práce pozostáva zo stručného zhrnutia charakteristík tradičnej poézie v prvej kapitole, uvedenia do literárno-historického kontextu z hľadiska vzťahu k tradícii v druhej kapitole a z tretej kapitoly, kde podrobnejšie predstavíme koncepciu neoklasicizmu a jednotlivých autorov. Jadrom práce je druhá, analytická časť, ktorá obsahuje rozbor básní v rámci štvrtej kapitoly, členenej na podkapitoly o tematike, obraznosti a formálnych rysoch, pričom tá prvá je delená na päť tematických okruhov. Všetky básne sprevádzajú pracovné preklady. Záver práce zhŕňa výsledky analýzy a obsahuje úvahu o možnostiach návratu k tradícii, pričom si kladieme otázku, nakoľko je vôbec možné prepojenie hodnôt tradičnej poézie ukotvenej v odlišných kultúrnych a sociálnych súvislostiach.

Kľúčové slová

Neoklasicizmus 新古典主义, čínska poézia, vzťah k tradícii, Tretia generácia, Shi Guanghua 石光华, Song Wei 宋炜, Song Qu 宋渠, Wang Jiaxin 王家新, Daxian 大仙, Cheqianzi 车前子

Thesis abstract

The aim of this thesis is to provide an analysis of the poems written by Shi Guanghua, Song brothers, Da Xian, Che Qianzi and Wang Jiaxin active in 1980s and 1990s, who in various ways experiment with using elements of domestic tradition in their own poetry, which is fundamentally modern on a formal level. Based on this analysis we attempt to identify the ways in which modern poetry approaches this tradition and qualify in which sense this is to be considered a return to tradition. Our starting point, a marginal category outside the mainstream of literary criticism formulated by Chen Zhongyi and further developed by Olga Lomová in her unpublished paper, is termed neoclassicism (*xingudiazhu*). The introductory part of the thesis consists of a brief summary of characteristic traits of traditional poetry in the first chapter, an introduction to the literary historical context with respect towards tradition in the second chapter, and the third chapter, where we present the concept of neoclassicism and the individual authors in greater detail. The core of the thesis is the second, analytical part, containing the poems' analysis in the fourth chapter, divided into sub-chapters on themes, imagery and formal features; the themes are further divided into five sub-themes. All the examples of poems presented include a translation into Slovak language. The conclusion contains a reflection on the possibilities of returning to tradition, whereby we discuss the question of the degree, to which it is even possible to connect the values of traditional poetry anchored in a different cultural and social context.

Key words

Neoclassicism 新古典主义, Chinese poetry, relationship towards tradition, Third Generation, Shi Guanghua 石光华, Song Wei 宋炜, Song Qu 宋渠, Wang Jiaxin 王家新, Daxian 大仙, Cheqianzi 车前子

Obsah

Obsah	6
Úvod.....	7
1. Čínska poetická tradícia.....	11
2. Moderná čínska poézia a vzťah k tradícii	15
2.1 Prvá a druhá revolúcia vo svete poézie	15
2.2 Poézia v službách politiky - ortodoxia a underground	18
2.3 Zrod neoficiálnej scény.....	20
3. Neoklasicizmus.....	25
3.1 „Neoklasicizmus“ a „hľadanie koreňov“	25
3.2 Koncepcia neoklasicizmu	28
3.3 Predstavitelia neoklasicizmu.....	31
3.3.1 Holisti – Shi Guanghua, Song Wei a Song Qu	33
3.3.2 Cheqianzi	34
3.3.3 Wang Jiaxin	35
3.3.4 Daxian	36
4. Neoklasická poézia	38
4.1 Tematika	38
4.1.1 Intertextualita.....	39
4.1.2 Tematizácia vzťahu k tradícii	50
4.1.3 Tematizácia vzťahu k básnickej tvorbe	63
4.1.4 Melanchólia	69
4.1.5 Taoizmus a buddhizmus	77
4.2 Obraznosť a atmosféra.....	84
4.3 Formálne rysy	94
5. Záver: návrat k tradícii?	98
Použitá literatúra	101

Úvod

„Rád by som dosiahol dokonale krásnu formu na spôsob tchangských sedemslabičných osemverší, nie však v tom, že by som kopíroval pravidelnú dĺžku veršov, striedanie rovných a lomených tónov, voľbu rýmu podľa rýmovníka, paralelizmus a tak ďalej, ale v tom, že chcem vystihnúť ich ducha.“ (Lomová 2010: 244)

Hoci túto vetu vyslovil v roku 2009 Yang Lian 杨炼 (nar. 1955), jeden zo „zastretých“ (*menglong* 朦胧) básnikov, ktorého snaha čerpať z domácej tradície mala na prelome 70. a 80. rokov podobu dlhých epických básní inšpirovaných skôr oblasťami čínskej kultúry mimo klasickej tradície (k hutnejšej básnickej forme rezonujúcej s klasickou básňou dospel až neskôr), s jeho výrokom by sa s najväčšou pravdepodobnosťou bola stotožnila aj časť básnikov tzv. Tretej generácie, ktorá v druhej polovici 80. rokov nadviazala na jeho tvorbu. Títo básnici reprezentujú obrat ku klasickej časti domácej čínskej tradície, ktorá bola väčšinou dovtedajšej modernej básnickej produkcie (vrátane predstaviteľov trendu „hľadania koreňov“ – *xungen* 寻根) prinajmenšom ignorovaná, ak nie priamo odmietaná.

Na tento fenomén upozornil literárny vedec Chen Zhongyi 陈仲义. Nazval ho „neoklasicizmom“ (*xin gudianzhuyi* 新古典主义) a venoval mu jednu kapitolu vo svojej publikácii z roku 1994 zameranej na „objektivismus“ (*keguanzhuyi* 客观主义), ktorý je podľa jeho koncepcie protipólom neoklasicizmu a dominantným prúdom čínskej poetickej scény daného obdobia. V rámci tejto teórie taktiež identifikuje autorov, ktorí sa podľa neho svojím básnickým štýlom a hodnotami, ktoré proklamujú, k tomuto prúdu zaraďujú. Z týchto autorov sme na základe referátu Olgy Lomovej, ktorá tému neoklasicizmu rozvinula a exemplifikovala, vybrali piatich (pričom dvaja z nich – bratia Songovci – píše ako autorský tím vo dvojici): Shi Guanghua 石光华, Song Qu 宋渠 a Song Wei 宋炜, Wang Jiaxin 王家新, Da Xian 大仙, a Che Qianzi 车前子. Na základe analýzy ukážok z ich tvorby sa pokúsime demonštrovať spôsoby experimentovania s tradíciou v rámci poézie, ktorá je bytostne moderná, a následne sa zamyslieť nad možnosťami prepojenia s tradíciou – na vplyv tradičnej role poézie, na možnosť implicitných i explicitných prepojení v textuálnej rovine a na zhodnotenie, v akom zmysle ja jedná o návrat k tradícii. Pre skúmanú vzorku autorov a ich básní používame v tejto práci kvôli zjednodušeniu označenie „neoklasický“, čím máme na mysli „vedený snahou priblížiť sa klasickej časti čínskej tradície“.

Práca pozostáva z kompilačnej časti, ktorá obsahuje tri kapitoly, a z analytickej časti, ktorú tvoria dve kapitoly. Prvá kapitola je venovaná stručnému zhrnutiu charakteristík klasickej poézie (chápanej úzko ako žánery *shi* 詩 a *ci* 詞). Druhá kapitola obsahuje v rámci troch podsekcí stručný úvod do literárno-historického kontextu vzniku a vývoja modernej čínskej poézie z hľadiska vzťahu k tradícii – odvrhnutie tradície v období po páde cisárstva a počas Májového hnutia (*Wusi yundong* 五四运动); podriadenosť všetkej literatúry a umenia konkrétnym politickým požiadavkám po založení ČĽR, ktorá vyvolala odozvu v podobne vzniku undergroundovej scény; a napokon vznik neoficiálnej básnickej scény v období po Kultúrnej revolúcii (po roku 1976) reprezentovanej „zastretými“ básnikmi a básnikmi tzv. Tretej generácie, ku ktorým patrí aj našich päť autorov. V tretej kapitole je detailnejšie rozobratá koncepcia neoklasicizmu, ako ju formuloval Chen Zhongyi a rozvinula Olga Lomová – v prvej podkapitole sa bližšie venujeme významu tohto pojmu v kontexte čínskej literatúry a jeho vymedzeniu voči známejšiemu trendu „hľadania koreňov“; v druhej podkapitole zhrnieme hlavné body Chen Zhongyiho koncepcie, a v tretej predstavíme autorov, ktorých tvorbou sa v tejto práci budeme zaoberať. Nasleduje analytická časť, ktorá je jadrom práce. Postupujeme v nej od obsahu k forme, a od explicitného k implicitnému. Prevažná časť práce je venovaná tematike básní, ktorá je najvýraznejším prejavom snahy o hľadanie cesty k tradícii – rozoberáme tu vždy na troch až piatich básňach (väčšinou básne uvádzame v ich úplnosti, v niekoľkých prípadoch len relevantné pasáže) spôsoby, akými básnici narábajú s intertextualitou, ako tematizujú svoj vzťah k tradícii a k umeleckej tvorbe, a ako vo svojom diele uplatňujú prvky melanchólie, taoizmu a buddhizmu. Druhá časť je venovaná obraznosti a atmosfére básní – tu pracujeme väčšinou s úryvkami básní. V poslednej kapitole vlastnej analýzy stručne mapujeme snahy o využitie formálnych rysov klasickej poézie v modernej tvorbe. Záver sumarizuje naše zistenia a obsahuje úvahu nad možnosťami prepojenia s tradíciou a rôznymi aspektmi a implikáciami „návratu k tradícii“.

Hlavným prameňom, z ktorého sme čerpali, je antológia *Hou menglongshi quanji: Zhongguo xiandai shi biannianshi* 后朦胧诗全集: 中国现代诗编年史 (Zobrané básne z post-menglongovského obdobia: dejiny moderných čínskych básní v dátumoch) od autorskej dvojice Wan Xia 万夏 a Xiao Xiao 潇潇 z roku 1993. Táto dvojzväzková antológia má podľa zámeru autorov mapovať vývoj tzv. post-menglongovskej poézie (chápané v užšom zmysle ako poézia Tretej generácie), a bola zostavená básnikmi, ktorí sa sami k tejto generácii hlásia. Zahŕňa približne 1500 básní z tvorby 73 básnikov z rozmedzia začiatku 80. rokov do roku 1993. Do výberu nebol zaradený Wang Jiaxin, keďže začínal tvoriť spolu so „zastretými“ básnikmi a býva k nim niekedy zaradovaný – v jeho prípade preto čerpáme z výboru jeho diela *Wang*

Jiixin de shi 王家新的诗 (Wang Jiabinove básne). Ostatní autori sú v antológii zastúpení rôznym počtom básní (od deviatich Da Xianových po tridsať básní bratov Songovcov). K jednotlivým autorom je vždy uvedená veľmi stručná biografická informácia, a autori antológie sa v predhovore vyjadrujú, že sa snažili zachytiť vo výbere básní aj rôzne tvorivé obdobia jednotlivých básnikov. Množstvo básní však nie je datovaných, a vzorka básní je (s výnimkou Wang Jiabinových) natoľko malá (z desiatich Che Qianziových básní napr. majú neoklasické ladenie len tri), že nám neposkytla možnosť skúmať, nakoľko sa „neoklasicizmus“ stal trvalou charakteristikou ich tvorby. Ďalšími prameňmi, z ktorých som čerpala, boli rozhovory s básnikmi, kde vyjadrili svoj postoj k tradícii.

Zásadným materiálom, ktorý dal základ celej koncepcii a smerovaniu tejto práce, je nepublikovaný referát Olgy Lomovej „*Neoklasicizmus*“ (*xin gudian zhuyi*) v čínskej poézii 80. let, prednesený 7.11.2014 na 8. výročnej česko-slovenskej sinologickej konferencii, ktorý okrem obecného uvedenia do témy prostredníctvom prehľadu vývoja čínskej poézie a predstavenia hlavných charakteristík Chen Zhongyiho 陈仲义 koncepcie obsahuje aj rozbor niekoľkých básní vybraných autorov – výrazne nám pri zorientovaní sa v téme a analýze básní pomohli aj mnohé ďalšie Lomovej publikácie. Ako hlavný zdroj informácií k samotnej Chen Zhongyiho teórii sme využili dve kapitoly z jeho kníh *Shi de huabian: Disandai shimian mianguan* 诗的嬗变：第三代视面面观 (Vzbura poézie: aspekty poézie tretej generácie) z roku 1994 a *Shanxing de zhankai: Zhongguo xiandai shixue de jianlun* 扇形的展开：中国现代诗学的兼论 (Roztvorený vejár: O modernej čínskej poetike) z roku 2000. Tieto obsahujú prakticky celú koncepciu neoklasicizmu tak, ako ju vidí Chen Zhongyi, keďže táto je preňho síce, ako sám píše, neprehliadnuteľnou, no predsa z hľadiska pozornosti, ktorú jej venoval, okrajovou záležitosťou.

K základným prehľadovým dielam, z ktorých sme čerpali najmä v rámci kompilačnej časti, patria antológia *Twentieth Century Chinese Poetry: An Anthology* (1963) od Hsu Kai-yu, *Modern Chinese poetry: an introduction* (1972) od Julie Lin a *Modern Chinese poetry: theory and practice since 1917* (1991) od Michelle Yeh. Výhradne modernou (až súčasnou) poéziou sa zaoberajú ďalšie dve monografie, z ktorých využívame vo výraznejšej miere – *A history of contemporary Chinese literature* (2007) od Hong Zichenga v preklade Michaela Daya, a *Chinese poetry in times of mind, mayhem and money* (2008) od Maghiela van Crevela. Hongova kniha je svojím záberom pomerne rozsiahly projekt s ambicióznym cieľom pokryť celé obdobie vývoja literatúry a všetkých jej žánrov od roku 1949 až do súčasnosti. Táto publikácia obsahuje užitočné fakty, ale kvôli schematickosti a konformnosti s oficiálnou ideologickou líniou žiaľ človek často musí čítať medzi riadkami. V prípade van Crevelovej práce sa jedná o 12

prípadových štúdií o vybraných aspektoch (ako napr. vplyv skúsenosti exilu na tvorbu rôznych básnikov) neoficiálnej, „avantgardnej“ básnickej tvorby od konca Kultúrnej revolúcie až do prvých rokov nového tisícročia.

Mimoriadne prínosné boli pre túto prácu články Michelle Yeh k rôznym fenoménom súčasnej poetickej scény, ako napr. *Light a Lamp in a Rock: Experimental Poetry in Contemporary China* z roku 1992, *The "Cult of Poetry" in Contemporary China* (1996), novší článok z roku 2007 *Anxiety & Liberation: Notes on the Recent Chinese Poetry Scene* a ďalšie. Veľkou pomocou bolo tiež množstvo publikácií k jednotlivým aspektom klasickej poézie, bez ktorých by v rámci skúmanej vzorky básní nebolo možné dešifrovať častokrát subtílné odkazy na tradíciu.

Všetky básne/úryvky básní uvádzame v práci s pracovným prekladom, pri ktorom sa snažíme o čo najväčšiu vernosť originálu. Básne sú častokrát ambivalentné, a náš preklad nie je jediný možný. V práci využívame na prepis čínskych pojmov a vlastných mien transkripciu *pinyin* (mimo citácií prebratých z češtiny, kde je v originálne zachovaná česká transkripcia), a pojmy uvádzame v kurzíve. Znaký uvádzame pri prvom výskyte čínskeho výrazu, pri ďalších len výnimočne. Pojmy týkajúce sa tradičnej literatúry píšeme v nezjednodušených znakoch. Umelecké pseudonymy básnikov (Daxian, Cheqianzi atď.) uvádzame ako jedno slovo, hoci sa niekedy zvyknú uvádzať oddelene (Da Xian, Che Qianzi..).

1. Čínska poetická tradícia

Poézia (resp. báseň *shi* 詩) mala v Číne až do začiatku 20. storočia neotrasiteľnú pozíciu. Korene tohto jej postavenia siahajú k jej definícii formulovanej vo Veľkom predhovore ku Knihe piesní *Shijing Daxu* 詩經大序 (prvom texte zaoberajúcom sa otázkami podstaty poézie a jej spoločenského pôsobenia, reprezentujúcom konfuciánsku interpretáciu *Shijingu* 詩經) a jej neskorším interpretáciám. Poézia tu bola charakterizovaná ako spontánne vyjadrenie myšlienok/prianí/ambícií (詩者。志之所之也。) a citov (情); dôraz bol kladený na autenticnosť výrazu osobných pocitov a myšlienok, a poézia bola braná ako vec veľkej spoločenskej závažnosti. Zakotvená je tu taktiež jej spoločenská rola, a to jednak ako didaktické pôsobenie, jednak ako prostriedok kultivácie človeka, pričom zmyslom poézie je komunikácia medzi vladárom a poddanými (Słupski; Lomová 2006: 37 - 39). Z Čchuských piesní *Chu ci* 楚辭, vedľa *Shijingu* ďalšieho z najstarších čínskych básnických diel, pochádzajú mnohé ďalšie definujúce črty čínskej poetickej tradície: bohatá obraznosť, dynamika plynutia času a vedomie pomínutelnosti, chápanie milostného motívu ako politickej alegórie či archetyp ohrdnutého dvorana, s ktorým sa identifikovali celé generácie čínskych intelektuálov.

V súvislosti s oboma dielami sa vytvára ontologická asociácia literatúry a vlády, ktoré obe odrážajú univerzálny poriadok sveta *dao* 道; centrálnym komponentom tradičnej čínskej literatúry, ako sa rozvinula v priebehu storočí a najneskôr za dynastie Ming bola kodifikovaná skrze neokonfuciánsku dogmu, sa stáva určovanie hodnoty literárneho diela na základe jeho schopnosti byť nositeľom tohto univerzálneho poriadku (*wen yi zai dao* 文以載道) (Crevel 2008: 2). Oba texty boli príslušníkmi vzdelanej elity študované a memorované od útleho detstva a tvorili výraznú časť základu zdieľaného kultúrneho povedomia tejto úzkej, no vplyvnej vrstvy obyvateľstva. Ako uvádza Hsu (1963: 12), „konfuciánski literáti si doslova monopolizovali kontrolné pozície v čínskej spoločnosti, politike a umení a do značnej miery udávali smer kultúrneho vývoja“. Z vedomia spoločenskej závažnosti poézie u nich pramenil silný pocit zodpovednosti. Pocity vyjadrované v básňach boli prejavmi ich morálneho ja. V súvislosti s viazanou formou a morálnymi kritériami panovalo presvedčenie, že poéziu je možné objektívne hodnotiť (Crevel 2008: 2). Tá sa stala súčasťou štátnych skúšok, ktorých úspešné zloženie bolo jedinou cestou k miestu úradníka v štátnej správe, s tým súvisiacej prestíži a – v neposlednom rade – ekonomickému zabezpečeniu. Od dynastie Song už poézia súčasťou skúšok nebola, avšak posledná dynastia Qing túto disciplínu opäť obnovila. S povahou tradičného vzdelania, ako aj s hodnotovým systémom obracajúcim sa k veľkým vzorom minulosti súvisí taktiež fenomén intertextuality – používania literárnych narážok a výpožičiek,

ktoré bolo jedným z prostriedkov vyjadrovania komplexných významov zhustenou formou básne *shi*. Táto prax vyžadovala značnú erudíciu, a časom sa jej čoraz komplikovanejšie a samoučelnejšie nadužívanie stalo bremenom, v mnohých prípadoch degradujúcim básnickú tvorbu na obyčajné slohové cvičenie bez väzby na realitu, čo vyvolávalo pravidelné snahy o očistenie a zjednodušenie poézie (Hsu 1963: 13). Keďže oboznámenosť s poéziou i schopnosť ju tvoriť patrili u vzdelanej elity k základným znalostiam získavaným od detstva v procese vzdelávania založeného na memorovaní príkladných textov, stala sa pre nich poézia taktiež prostriedkom komunikácie - vzniká príležitostná poézia, venovaná konkrétnym osobám či udalostiam. V tomto type poézie sa ako jej dominantná funkcia presadzovala schopnosť elegantného vyjadrenia v zásade konvenčných pocitov súvisiacich s každodenným životom vzdelanej vrstvy. Tým sa básnictvo vo forme básne *shi* ďalej vzdŕaľovalo od potenciálu stať sa „krásnou literatúrou“ v zmysle, ako túto kategóriu obvykle dnes chápeme, tj. ako forma písomníctva, v ktorom dominuje estetická funkcia, a od ktorého očakávame jedinečnosť a originalitu, rovnako ako metafyzický presah.

Dôležitými silami v procese formovania klasickej poézie boli taktiež z Indie importovaný buddhizmus, a v reakcii naň obnovenému záujmu sa tešiaci taoizmus. Tieto učenia priniesli do poézie v 3.-4. storočí n.l. kult prírody (Hsu 1963: 15); u niektorých majstrov sa objavuje myšlienka, že cestu prázdnoty, čiže “buddhofskej podstaty“ možno nájsť v kontemplácii prírody (Lomová 1999a: 43). Taoizmus taktiež priniesol dva archetypy básnikov: excentrikov z obdobia roztrieštenosti v ústraní sa oddávajúcim alkoholu, filozofickým úvahám a hľadaniu vnútornej rovnováhy v čase neistoty a strachu zo smrti spôsobeného rozkladom ríše a systému hodnôt, pričom túto nachádzajú práve v prírode (Lin 1999: 8-10); a Tao Yuanminga 陶淵明 (365-427), ktorý vnáša do poetickej tradície spontánnosť, dôslednú subjektívnosť a otvorenú spoveď o vlastnom živote (Lomová 1999a: 63).

K stabilizácii chápania vysokej literatúry dochádza v Číne za dynastie Tang (618-906) (Lomová 1999b: 7), v období považovanom spolu s dynastiou Song (960-1279) za (ako poznamenáva Hsu (1963: 17), podľa niektorých už neprekonaný) vrchol čínskej poézie. V tomto období sa taktiež definitívne vyprofilovala forma básne *shi* a jej jednotlivé typy, k čomu okrem iného prispel aj rozvoj filologického bádania za dynastie Sui (590-618) (tamtiež: 15), ktorý umožnil ustálenie a zdokonalenie pravidiel poetickej prozódie.

Báseň *shi* bola písaná zhustenou a istými gramatickými zvláštnosťami sa vyznačujúcou formou klasického jazyka *wenyanu* 文言, ktorá umožňovala za pomoci bohatej obraznosti a analógií na malom priestore vymedzenom tou ktorou básnickou formou zachytiť množstvo

významov. Úspornosť jazyka bola nevyhnutnosťou vzhľadom ku krátkosti básní, či už sa jednalo o báseň v novom štýle *jintishi* 近體詩 o ôsmich veršoch, alebo o štvorveršie *jueju* 絕句 (výnimkou v tomto smere boli spravidla dlhšie básne v starom štýle *gutishi* 古體詩 s voľnejšími prozodickými i metrickými pravidlami, či radená báseň *pailü* 排律) (Watson 1971: 110-112). Základnou jednotkou básne bolo dvojveršie buď o piatich, alebo o siedmich slabikách/znakoch, pričom za dynastie Tang bol už neoddeliteľnou súčasťou dvojverší na niektorých pozíciách v básni paralelizmus – symetrický kontrast slov patriacich do rovnakej kategórie, či už sa jednalo o syntaktickú alebo významovú rovinu. Paralelná dvojica vytvárala pomocou prítomnosti dvoch protichodných, no zároveň komplementárnych prvkov koncept harmonického celku. Takýmito prvkami mohli byť napr. archetypálne pohľady básnika smerom dolu *fu* 俯 a hore *yang* 仰 a rôzne variácie na základné scenérie, s ktorými sa tieto pohľady stretali – hory *shan* 山 a vodu *shui* 水. Dvojveršia podliehali v rámci výstavby básne obvykle schéme *qi* 起, *cheng* 承, *zhuan* 轉, *he* 合, čiže uvedenie, rozvinutie, obrat a prepojenie (Lomová 1999b: 67). K ďalším zvláštnostiam patrili tónové vzorce – v rôznych kombináciách sa striedajúce znaky vyslovované buď v rovnom tóne *ping* 平, alebo v tónoch lomených *ze* 仄, ako aj prepracovaný systém rýmov. Titul básne spravidla indikoval, o ktorý poetický žáner (*shi* 詩, *yuefu* 樂府, *fu* 賦, *ci* 詞 atď.), prípadne tematický subžáner básne *shi* sa pri danej básni jedná. Vznik týchto subžánrov, ako napr. prírodná lyrika, príležitostná poézia, tzv. básne polí a záhrad, básne-zátišia, subjektívna reflexia v „pijanskej“ poézii či v „piesňach môjho vnútra“ atď. (Lomová 1999a: 12), odrážali tematickú rôznorodosť tradičnej poézie.

Typickými črtami, ktoré priťahujú a oslovujú čitateľov klasickej čínskej poézie dodnes, sú podľa Hsu (1963: 11) tichá krása a schopnosť vytvoriť svet, kde človek splýva s prírodou, a kde obe tieto entity nachádzajú jednotu a zmysel. K dosiahnutiu týchto efektov prispelo okrem básnickej formy aj riadenie sa už spomínaným princípom *dao*, ktorý prestupuje všetky veci. Celok teda vypovedá o jednotlivostiach a jednotlivosti o celku, skrze vonkajšiu podobu javov a vecí je možné spoznať ich skrytú vnútornú povahu, a scenériu vyobrazenú v básni možno dešifrovať práve ako manifestáciu tohto poriadku. Táto scenéria (*jing* 景) môže byť štylizovaná, neprekračuje však hranicu vierohodnosti, a ideálom z hľadiska kompozície básne je jej spojenie s vyjadrením citovej reakcie autora (*qing* 情), ktorej dala podnet (Lomová 1999b: 30). Týmto spojením sa vytvára *yijing* 意境 – „krajina ducha“, ktorá predstavuje „jednotu vizuálnej a emocionálnej skúsenosti“ (tamtiež: 31). Táto básnická krajina je vytváraná napr. pomocou striedania perspektívy od vtáčej až po zaostrenie na nepatrný prírodný detail, ktorý môže okrem iného plniť napr. funkciu indikátora časového rámca básne; ďalej pomocou

prírodných obrazov a motívov bohatých na všeobecne známu symboliku, ktorých ustálenie často viedlo k vytvoreniu konvencií viac či menej obratne využívaných na evokáciu príslušných významov; a taktiež snahou o vyjadrenie „významov za slovami“ (*yan wai zhi yi* 言外之意) motivované vedomím nedostatočnosti jazyka a premenlivého charakteru reality, prameniacim z taoizmu (tamtiež: 23-31).

Alternatívny typ poézie predstavuje žáner piesní *ci* 詞, ktorý vznikol pôvodne za dynastie Tang a rozvíjal sa za dynastie Song. V začiatkoch išlo o nízky a nevážny žáner piesní zo zábavných štvrtí, pri ktorom sa nepredpokladala autenticnosť a väzba na osobnosť autora – vzdelaného štátneho úradníka, ako tomu bolo vo „vysokom“ žánri *shi* (Cai 2007: 245-246). Ich prevažne milostná tematika bola privátna, mimo sféru závažných otázok vzťahujúcich sa k úradnej službe a k pomínutelnosti života a vybácala tak z kritérií vymedzujúcich svet vysokej poézie. Postupne však aj do tohto nevážneho žánru prenikali závažnejšie témy; ako prelomová postava v tomto procese sa obvykle uvádza songský básnik Su Dongpo 蘇東坡 (1037-1101) (tamtiež: 263). Básnici postupne začali využívať práve milostnú tému ako nástroj alegorického vyjadrenia politických myšlienok, o ktorých nebolo možné hovoriť priamo, pričom ako precedens sa tu objavuje alegorické čítanie vyššie spomenutej starovekej antológie Čchuské piesne (tamtiež).

Hoci samotné melódie týchto pôvode piesňových skladieb upadli časom do zabudnutia, ich pozostatky – komplexné metrické, tonálne i rýmové vzorce kedysi zodpovedajúce jednotlivým nápevom, ako aj tituly básní – zostali naďalej integrálnou súčasťou formálnych náležitostí tohto žánru (tamtiež: 245-246). Zvýšenú obľubu zaznamenal tento žáner v období vlády dynastie Qing (1644-1912) (Lam 2002: 4), na konci ktorého sa začínajú objavovať úvahy o reforme poézie, predznamenávajúce vznik modernej čínskej poézie.

2. Moderná čínska poézia a vzťah k tradícii

2.1 Prvá a druhá revolúcia vo svete poézie

V druhej polovici 19. storočia začína vzdelaná elita spochybňovať užitočnosť svojej vlastnej tradície, vrátane tej literárnej. Prispelo k tomu viacero faktorov: predovšetkým to bola neutešená historická situácia – séria vojenských konfliktov, ktoré pre úradujúcu dynastiu Qing dopadli neúspešne (od Ópiových vojen až po Boxerské povstanie), a z nej vyplývajúca nevyhnutná konfrontácia s koloniálnymi mocnosťami a ich kultúrou. Učenci sa zamýšľali nad dôvodmi očividnej vlastnej nedostatočnosti v rôznych smeroch, pričom časť z nich začala zodpovednosť za vznik národnej krízy pripisovať práve čínskej tradícii, a tí najradikálnejší navrhovali úplne sa od nej odstrihnúť a nastúpiť cestu totálnej westernizácie (Hsu 1963: 19-20). Súčasťou uvažovania o potrebných zmenách bola taktiež myšlienka vychádzajúca z tradičného povedomia o úzkom zopätí literatúry a politiky – že radikálna reforma spoločnosti sa má okrem iného opierať aj o reformu literárneho jazyka, výrazu a literárnych žánrov.

Za týchto podmienok sa liberálne zmýšľajúci učenci pokúsili o jazykovú reformu ako súčasť tzv. Reforiem sto dní, v súčinnosti s ktorými zahájili Tan Sitong a Xia Zengyu tzv. Revolúciu vo svete poézie (*Shijie geming* 詩界革命). Táto spočívala predovšetkým v inkorporácii rôznych neologizmov, slúžiacich na vyjadrenie konceptov objavovaných v západnej kultúre, aké do tej doby čínska kultúra nepoznala, či narážok na západnú literatúru do poézie písanej klasickým jazykom v klasických formách; tento pokus o vtesnanie modernej poézie do klasických foriem sa ukázal byť slepou uličkou vývoja, predznamenal však zrod skutočnej „novej“ poézie (Lin 1972: 20; Xie 2008: 623).

Zrušenie štátnych skúšok v roku 1905 a následne Xinhaiská revolúcia v roku 1911 priniesli do chápania poézie nové problémy. Starý systém, ktorý vzdelancom (aspoň teoreticky) poskytoval istotu živobytia a prestíže a poézii zas automatickú legitimitu, skolaboval. Výsledkom bolo, že vzdelaná vrstva bola zbavená životných istôt, a čínska poézia historicky po prvýkrát musela obhajovať svoju existenciu (Yeh 1990: 91). Nová generácia reformátorov už bola poznačená touto novou životnou skúsenosťou. Citlivo vnímali rozpor medzi svetom, z ktorého vzišli, ale do ktorého už nepatril, a novou realitou, kde si ešte len hľadali svoje miesto. Mnohí z nich študovali v zahraničí, a vo všeobecnosti boli ďaleko radikálnejší, ako ich predchodcovia z prelomu 19. a 20. storočia (Xie 2008: 622).

Revolúcia nového básnictva (*Xin shijie geming* 新诗界革命), vnímaná ako súčasť Hnutia za novú kultúru (*Xin wenhua yundong* 新文化运动), resp. Májového hnutia (*Wu si*

yundong 五四运动) z roku 1919, bola iniciovaná v roku 1917 intelektuálmi, predovšetkým Hu Shi a Chen Duxiu, a niesla sa v znamení razantného rozchodu s tradičnou poéziou, ktorá podľa nich svojím charakterom bránila rozletu ducha a možnosti vyjadrovať sa k moderným témam (tamtiež). Teoretický základ koncepcie novej poézie formuloval Hu Shi vo svojich dvoch osembodových manifestoch z rokov 1917 a 1918. Zásadnou zmenou bolo nahradenie klasického jazyka *wenyan* ako jazyka básne hovorovým jazykom *baihua* 白话. Veľká pozornosť tu bola venovaná aj ďalším aspektom jazyka, či už išlo o požiadavku oprostenia sa od využívania intertextuality a tradičných básnických kliše, alebo o odporúčanie nevyhýbať sa hovorovým výrazom. Ruka v ruke s odmietnutím klasického jazyka šlo nevyhnutne zavrhnutie tradičných poetických foriem, a novým štandardom sa stal voľný verš. Básne nemali byť zbytočne melancholické a mali sa vzťahovať k aktuálnym témam.

Tieto inovácie narazili prirodzene na odpor zo strany konzervatívnych literátov, no vzhľadom k popularite „nových básní“ *xinshi* 新诗 medzi mladou generáciou, a k postupnému procesu oficiálneho uznania hovorového jazyka ako „národného jazyka“ *guoyu* 国语 už tento trend nebolo možné zvrátiť (Yeh 1990: 88-89). Súčasťou reforiem v rámci Hnutia za novú kultúru však boli aj zmeny v hierarchii literárnych žánrov – miesto na vrchole rebríčka žánrov zaujala naratívna próza, tj. román a poviedka. Moderná čínska poézia pripravená o svoje postavenie, tematiku, tradičný jazyk a formu sa teda musela etablovať takpovediac od nuly a mala v tomto zmysle najťažšiu pozíciu zo všetkých literárnych druhov, pretože u nej ako u jedinej neexistoval precedens písania v hovorovom jazyku (Lin 1972: 3). Jej tvorcovia sa preto obracali k západnej literatúre ako k alternatívnemu zdroju inšpirácie. Postupne sa zoznamovali s jej jednotlivými prúdmi, ako boli symbolizmus, romantizmus, realizmus, surrealizmus či imaginizmus, a vo svojej tvorbe začali využívať rôzne cudzie elementy – od syntaxe a slovnej zásoby až po narážky a symboly pôvodom z európskej a americkej literatúry (Yeh 1990: 89).

Vznikla teda poézia, ktorá bola na prvý pohľad od tej tradičnej veľmi odlišná. Písanie hovorovým jazykom vo voľnom verši spôsobilo, že básne boli často dlhšie než typické tangské *lǔshi*, vyznačovali sa nepravidelnou dĺžkou i počtom veršov, a neriadili sa nijakými zaužívanými tónovými či rýmovými vzorcami. Uplatnenie nejakého pravidelného metra vytvoreného pre potreby moderní poézie komplikovala nejednotnosť moderného jazyka. Kým starý literárny jazyk sa vzťahoval k jednej norme utvorenej za dynastie Tang, moderná poézia začala vznikať v dobe, kedy čínski lingvisti ešte len premýšľali o tom, ako má vyzeráť norma moderného „národného jazyka“ (*guoyu* 国语). V každom smere teda postrádali tradičnú pravidelnosť a predvídateľnosť. Platilo to aj pre tradičný spôsob využívania konvenčných

motívov na implikáciu príslušných významov. So zrušením vzdelania založeného na memorovaní textov v klasickej čínštine zároveň prestala byť funkčná pôvodná „encyklopédia“ textov, z ktorej predmoderní básnici čerpali obraznosť, pohľad na svet i literárnu inšpiráciu. V dôsledku toho sa zmenila rola čitateľa – kým čítanie tradičnej poézie vyžadovalo pomocou znalosti tradičných symbolov a konotácií dešifrovať autorom zamýšľaný význam, od čitateľa modernej poézie sa očakávalo, že sa ujme role aktívneho tvorca významu (tamtiež: 87). Bolo to dané aj faktom, že kým tradičný básnik presne vedel, pre koho píše, čitateľská základňa modernej poézie nebola zďaleka tak jednoducho identifikovateľná, z čoho u básnikov pramenil pocit odcudzenia a kríza identity (tamtiež). Spoločnosť bola vnímaná ako disharmonická a systém ako celok bol spochybňovaný, čo je významný rozdiel oproti tradičnej tvorbe, kde sa síce upozorňovalo na rôzne neduhy, ale tieto boli chápané práve ako dôsledky odklonenia sa od systému, ktorý bol zo svojej podstaty správny.

Napriek týmto odlišnostiam však v odbornom diskurze k tomuto obdobiu panuje zhoda v tom, čo poznamenáva Michelle Yeh (1990: 90) – že dichotómia tradícia verzus modernita je prinajmenšom problematická. Xie (2008: 640) uvádza, že či chceli alebo nie, tradícia mala na očakávania Číňanov voči umeniu hlboký vplyv, pričom podľa Crevela (2008: 30-31) je tomu tak do veľkej miery dodnes. Príkladom môže byť básnik Fei Ming, ktorý sa napriek tomu, že bol neodškriepiteľne moderným básnikom, vo svojich kritických úvahách opieral zásadne o čínsku tradičnú tvorbu (Yeh 1990: 90). Ďalšími modernými autormi, ktorí sa snažili o vytvorenie zmysluplného vzťahu s tradíciou, boli aj Wen Yiduo 闻一多 (1899-1946) či He Qifang 何其芳 (1912-1977), ktorí sa zaoberali napr. problematikou metrických pravidiel modernej poézie, pričom He Qifang sa (v roku 1959) vyjadril, že najväčšou chybou Májového hnutia bolo odstrihnutie sa od tradičnej formy a zanedbanie dôležitosti metrického verša (Xie 2008: 641). Stále však platí, že od dvadsiatych rokov moderná poézia cieľavedome čerpala predovšetkým zo západných vplyvov (Yeh 1991: 118) a vymedzovala sa negatívne proti „starej“ literatúre (Yeh 1991: 118).¹

Neukotvenosť novej funkcie poézie vytvorila priestor na polemiku o prioritnosti estetického verzus pragmaticko-didaktického aspektu básnickej tvorby. Napriek snahám o rozvoj estetickej funkcie novej poézie však mal utilitárny prístup k poézii po väčšinu času navrch. Nároky na jednoduchosť, priamosť a predovšetkým zrozumiteľnosť jazyka, s ktorými prišli pôvodní reformátori, boli výrazom ich snahy dištancovať sa od jednej z mnohých čít

¹ Do diskurzu o tradícii a modernite významne prispel Jaroslav Průšek, ktorý zastával názor, že existuje kontinuita medzi tradičnou a modernou čínskou literatúrou, resp. že určité prvky charakteristické pre modernú literatúru, ako napríklad subjektivismus, individualizmus, voľná výstavba až rozpad naratívnej štruktúry, či snaha o zachytenie vnútornej dynamiky sveta, sa vyskytovali už v tradičnej literatúre (nazýva to lyrickou tradíciou).

tradičnej poézie, ktoré boli videné ako problematické – jej elitárstva a neprístupnosti obyčajným ľuďom. Jedným z hlavných motívov presadzovania týchto zmien bolo presvedčenie reformátorov a revolucionárov o tom, že prioritným atribútom novej básne má byť nový obsah, pričom zbytočné príkrasy len znižujú jeho zrozumiteľnosť (Xie 2008: 624-625). Poézia (a literatúra vo všeobecnosti) mala byť aktuálna, vyjadrovať sa k problémom modernej doby, podľa niektorých mala byť vyslovene angažovaná (viď napr. Chen 1917). Netreba zabúdať, že tieto procesy prebiehali na pozadí vojenských konfliktov, politickej nestability a národnej krízy, a reformátori, celkom v tradičnom duchu, na poéziu z veľkej časti nahliadali ako na nástroj pre povznášanie a burcovanie mäs. Táto tendencia sa pritom stupňovala so vzostupom ľavicového myslenia, a aj mnohé osobnosti pôvodne zastávajúce sa umeleckej stránky poézie napokon začali presadzovať revolučnú básnickú líniu (Xie 2008: 623-624, 629).

2.2 Poézia v službách politiky - ortodoxia a underground

Ako píše Xie Mian (2008: 628), počas celého 20. storočia boli v Číne neustále kladené požiadavky na to, čo by sa malo a čo nemalo písať. Svoj vrchol tento prístup dosiahol jednoznačne v podobe, ako ich formuloval Mao Zedong, a ako sa následne stali dogmou po vzniku ČĽR. Mao bral vždy vážne politický potenciál literatúry, o čom svedčí miera pozornosti, ktorú jej venoval. Jeho prejavy z Yan'an² z roku 1942 predstavujú taktiež eskaláciu procesu potlačania individualizmu, ktorý započal kritikou Májového hnutia³ z radov ľavicových intelektuálov a obratom k revolučnej literárnej línii – za ideál bolo považované potlačenie svojho ja, angažovanosť a súznenie s davmi (tamtiež: 633). Predovšetkým však bola v Prejavoch zakotvená absolútna podriadenosť umenia a literatúry konkrétnym politickým požiadavkam. Problém identifikácie cieľového obecnstva pre umeleckú tvorbu tu neexistoval – táto skupina bola jasne vymedzená ako robotníci, roľníci, vojaci a kádre, a cieľom „pracovníka v oblasti umenia a literatúry“ bolo svojou tvorbou vychovávať ich aj seba. V Mao Zedongovom poňatí novej spoločnosti mali intelektuáli miesto výhradne ako „služobníci ľudu“, ktorí svoju funkciu podľa jeho názoru mohli splniť jedine za predpokladu vlastnej premeny na

² Prejavy boli prednesené v roku 1942 v rámci Konferencie o umení a literatúre v Yan'ane – centre oblastí oslobodených červenou armádou – v čase japonskej okupácie. Mao Zedong vtedy v dvoch prejavoch definoval rolu umenia a literatúry a jej tvorcov v novo-vznikajúcom komunistickom zriadení i v boji proti nepriateľským silám. K dispozícii je český preklad (MAO, Ce-tung. 1950. *Rozhovory o literatuře a umění*. Praha: Československý spisovatel.), a čínska verzia je dostupná online na adrese: <http://mzd.szhgh.com/xuexi/21667.html>. K téme existuje slovenská publikácia z roku 1982 Maozimus a čínska kultúra (DOLEŽALOVÁ, Anna et al. 1982. Bratislava: VEDA.), kde je Maova kultúrna politika nahliadaná kritickou optikou sovietskeho typu socializmu.

³ Mao však v Yan'anských prejavoch priznáva Májovému hnutiu pozitívnu úlohu (Mao 1950: 20-21)

základe života medzi ľuďom. Formálne tieto pravidlá pre literatúru vytvorené za vojnových podmienok platia dodnes, hoci od 90. rokov nie sú dôsledne vyžadované.

K tradičnej, ale aj zahraničnej literatúre sa Mao v Yan'anských prejavoch vyjadruje (Mao 1950: 39) v zmysle, že je potrebné na ne kritickým a tvorivým spôsobom nadviazať, ale že hlavným zdrojom literárneho materiálu má byť život ľudu. Mao sám napísal počas svojho života niekoľko básní v klasických žánroch *shi* a *ci*, nevybočil tým však z rámca, ktorý v Prejavoch stanovil - išlo o ukážku remeselnej zručnosti, ktorú ovládal každý vzdelaný človek jeho generácie. Literatúru Mao nikdy nevnímal inak ako politický nástroj a spisovateľa inak ako remeselníka.

Maovo poňatie literatúry (a umenia vôbec) primárne ako nástroja politickej práce je zjavné okrem iného z toho, že keď Čínska ľudová oslobodenecká armáda (*Zhongguo renmin jiefang jun* 中国人民解放军) dobyla Peking – a ešte než bola založená ČĽR – bol z iniciatívy KS Číny založený Zväz spisovateľov a umelcov (*Zhongguo wenxue yishu jie lianhehui* 中国文学艺术界联合会), ktorý sa zišiel na svojom prvom zjazde v júli 1949. Vznikom Zväzu spisovateľov sa v novozaloženej Čínskej ľudovej republike začína inštitucionalizácia literatúry a zrodenie jej ortodoxnej línie plne podriadenej komunistickej strane ako hlavnej a exkluzívnej politickej sile v štáte (Crevel 2008: 4). Ako jediná prípustná tvorivá metóda bol vyhlásený „socialistický realizmus“ v zmysle, ako bol definovaný v ZSSR za Stalina, neskôr „spojenie revolučného romantizmu a revolučného realizmu“ akcentujúce čínske národné tradície, a politická lyrika (*zhengzhi shuqing shi* 政治抒情诗). Integrálnou súčasťou systému, v ktorom mala KS Číny pod kontrolou všetko obyvateľstvo (a vydavateľskú činnosť), takže nebolo možné písať a publikovať mimo štruktúry Zväzu spisovateľov, bola cenzúra (a samocenzúra), kritika (a sebakritika) a periodický cyklus kampaní. Postupne taktiež dochádza k antagonizácii dichotómie starej Číny a Číny novej, ktorá bola synonymom pokrokovej, po všetkých stránkach inej a lepšej novej spoločnosti. Vyvrcholením tohto vývoja bolo vypuknutie Kultúrnej revolúcie, kedy sa stará Čína (t. j. všetko, čo predchádzalo roku 1949) stala symbolom zhubného spiatočníctva (odmietnuté tak bolo aj Májové hnutie, dovtedy v príslušne oklieštenej podobe interpretované ako hnutie protokomunistické).

Charakterizovaná ako obdobie temna či bezprecedentný „výbuch antiintelektualizmu“ (tamtiež: 6), Kultúrna revolúcia spočiatku znamenala prakticky úplné zastavenie už tak značne limitovaného literárneho života. Veľká časť literatúry bola nedostupná. Čo sa týka poézie, jedinou výnimkou boli Mao Zedongovy básne v klasických formách. K nim však čitatelia pristupovali ako k dielu vodcu čínskej revolúcie a videli v ňom predovšetkým politické poslanstvo. V tomto duchu experimentovali niektorí mladí básnici a klasické básne ako nástroj

politickej výpovede sa tiež stali neodmysliteľnou súčasťou demonštrácií na námestí Tian'anmen po smrti Zhou Enlaia v roku 1976 (Lomová 2010).

V reakcii na podriadenie literatúry politike a obecné na pomery, v ktorých nebolo miesta pre umenie vzniká alternatívna literárna scéna, dnes označovaná ako underground (Yeh 1996: 51, 52; Crevel 2008: 6) (jej predstavitelia sami seba v 90. rokoch označovali termínom *minjian* 民間 – „ľudový, neoficiálny“, ako protiklad k označeniu *guanfang* 官方 – „oficiálny“). Iniciátormi i aktérmi tejto novej scény bola vzdelaná mládež odsunutá na vidiek. Tam odcudzení oficiálnej kultúre, bez prístupu k vonkajším zdrojom inšpirácie a podnetov (mnoho príslušníkov červených gárd aj detí kádrov však bolo vystavených zhabanej „maloburžoáznej“ literatúre) začali vytvárať malé, neoficiálne krúžky, kde sa venovali čítaniu a písaniu poézie (Yeh 1993: 279-280). Koncom 60. rokov boli takto aktívni napr. Guo Lusheng a Huang Xiang, predchodcovia avantgardy v zmysle presadzovania hlasu individuálneho ja a vzdoru voči postaveniu poézie, ako aj voči štátnemu monopolu na literatúru, na ktorých sa ako na zdroje inšpirácie odvolávali predstavitelia neskoršej „zastretej poézie“ (Crevel 2008: 15). Práve na underground nadviaže neoficiálna scéna, vytvorená po skončení Kultúrnej revolúcie, ktorá bude dejiskom všetkej významnej poetickej tvorby nasledujúceho obdobia – vrátane tej neoklasickej.

2.3 Zrod neoficiálnej scény

Po Maovej smrti bola odvolaná politika Kultúrnej revolúcie a na konci roku 1978 zasadanie ÚV KS Číny prijalo Deng Xiaopingovu politiku reforiem. Za tejto situácie nastalo dočasné politické uvoľnenie a vznikla príležitosť publikovať v neoficiálnej tlači. Založenie časopisu Dnes (*Jintian* 今天) v Pekingu v decembri 1978 je historickým míľnikom, kedy poézia v podaní básnikov, ako boli Bei Dao 北岛, Mang Ke 芒克 a Huang Rui 黄锐, vyšla von z podzemia – vzniká nová, „neoficiálna“, „avantgardná“ či „experimentálna“ (Yeh 1992) poézia (Crevel 2008: 7). Znamenalo to zahájenie obdobia tzv. „horúčky vysokej literatúry“ (1978 až 1989) ako reakcie na obrovský hlad po kultúrnych a intelektuálnych podnetoch (tamtiež: 13), kedy sa poézia teší obzvlášť vysokému postaveniu a statusu určitej morálnej čistoty, a jej autori zas veľkej popularite a uznaniu verejnosti (nie však nutne naďalej dominantného kultúrneho establišmentu) (tamtiež).

Časopis *Jintian* vychádzal len dva roky. Sformovala sa však okolo neho skupina básnikov (okrem vyššie spomenutých autorov sem patria aj Gu Cheng 顾城, Yang Lian, Shu Ting 舒婷, Jiang He 江河 či Duo Duo 多多, ročníky približne 1949 až 1956), ktorá mala na

d'alší vývoj poézie zásadný vplyv – dá sa dokonca povedať, že prakticky všetka významnejšia poézia 80. a 90. rokov sa vyvinula z jej odkazu alebo ako vedomá reakcia naň (Twitchell, Huang 1997: 29). Táto skupina autorov tzv. „zastretej“ poézie (*menglongshi* 朦胧诗) bola pôvodne vymedzená skôr negatívne než pozitívne – predstavovala vedomý odklon od oficiálneho ideologického chápania literatúry a hľadanie alternatívneho diskurzu (Yeh 1992: 379). Jej existencia bola umožnená tým, že bolo v záujme nového politického vedenia, ktorého autorita závisela na delegitimizácii KR, do určitej miery povoliť aj inú, než ortodoxnú tvorbu (Twitchell, Huang 1997: 29). To však nebránilo neustálym obvineniam na ich adresu, od nezrozumiteľnosti a elitárstva cez prehnaný individualizmus, dekadenciu, odcudzenie, nihilizmus a pesimizmus až po regresívny esteticizmus a nekritické preberanie maloburžoázných západných vplyvov (Yeh 1992: 384-385, 389).

Ich raná tvorba sa vyznačovala „vzdorovitými, z pozície humanizmu vznesenými obvineniami voči hrôzam Kultúrnej revolúcie“, vzletným tónom, originálnymi kryptickými metaforami a symbolmi (Crevel 2008: 15-16). Boli vysoko individualistické a subjektívne, zároveň však predstavovali revoltu voči vtedajším poetickým normám a často obsahovali priame komentáre k politickým či spoločenským záležitostiam. Inšpiráciou im bol predovšetkým západný modernizmus a imaginizmus. Typická bola pre nich snaha o vytvorenie dokonalého sveta v básni, či už sa jednalo o svet detstva, prírody alebo budúcnosti. Prevažuje u nich všezahŕňajúci pohľad transcendentného básnického ja a splývanie mikrokozmu s makrokozmom (Yeh 1992: 396-397). Dôležité je tiež poznamenať, že Bei Dao a ostatní „zastretí“ básnici sa hlásili k západnému modernizmu, inšpiráciu hľadali u západných básnikov a o domácej tradícii nehovorili, prípadne sa k nej stavali kriticky – chceli byť básnikmi európskeho strihu. Za reprezentatívnu ukážku „zastretej“ poézie možno považovať Bei Daovu báseň „Odpoved“ (*Huida* 回答) z roku 1976 (tamtiež: 385):

回答

卑鄙是卑鄙者的通行证，
高尚是高尚者的墓志铭，
看吧，在那镀金的天空中，
飘满了死者弯曲的倒影。

冰川纪过去了，
为什么到处都是冰凌？
好望角发现了，
为什么死海里千帆相竞？

Odpoved'

Podlosť je sprievodným listom podliakov,
šľachetnosť je epitafom šľachetných.
Pozri, na pozlátenej oblohe
sa vznášajú pokrútené odrazy mŕtvych.

Doba ľadová už prešla,
tak prečo je všade ľad?
Mys dobrej nádeje bol objavený,

我来到这个世界上， 只带着纸、绳索和身影， 为了在审判前， 宣读那些被判决的声音。 告诉你吧，世界 我--不--相--信！ 纵使你脚下有一千名挑战者， 那就把我算作第一千零一名。 我不相信天是蓝的， 我不相信雷的回声， 我不相信梦是假的， 我不相信死无报应。 如果海洋注定要决堤， 就让所有的苦水都注入我心中， 如果陆地注定要上升， 就让人类重新选择生存的峰顶。 新的转机和闪闪星斗， 正在缀满没有遮拦的天空。 那是五千年的象形文字， 那是未来人们凝视的眼睛。	prečo teda tisíce lodí zápolia na Mŕtvom mori? Prišiel som na tento svet len s papierom, špagátom a tieňom, aby som pred vynesením rozsudku prehovoril hlasom odsúdených: Hovorím ti, svet, ja—ne—ve—rím! Ak tisíc vyzývateľov leží pod tvojimi nohami, vyzvem ťa ako tisíci prvý! Neverím, že obloha je modrá; Neverím ozvene hromu; Neverím, že sny sú falošné; Neverím, že smrť je bez odplaty. Ak osud velí, že more má pretrhnúť hrádze, nech sa všetka horká voda vleje do môjho srdca. Ak osud velí, že pevnina má stúpnuť, nech si ľudstvo opäť vyberie vrcholy bytia. Nový obrat k lepšiemu a žiarivé hviezdy teraz zdobia bezhraničnú oblohu. To sú päťtisícročné piktogramy. To sú pozorné oči budúcich generácií.
---	---

(Bei Dao 1976)

Neoficiálna scéna bola od začiatku ovplyvňovaná fluktuáciou politických represíí a intervencií. V rokoch 1983-1984 prebehla Kampaň proti duchovnému znečisteniu, obdobie po jej skončení sa však vyznačuje relatívne značnou toleranciou k neortodoxným prejavom. Na neoficiálnej scéne nastala značná diverzifikácia vďaka jej rozšíreniu sa aj mimo Pekingu, a postupne zatieňuje ortodoxnú produkciu (Crevel 2008: 16). Na scénu prichádzajú okolo roku 1986 básnici tzv. Tretej⁴ (či „Novonarodenej“) generácie, ktorí nie sú nutne mladší než „zastretí“ básnici, ale majú iné zázemie – väčšina z nich dosiahla vyššie vzdelanie a bola vystavená oveľa širšej škále vplyvov, od čínskych klasických diel až po ďaleko väčší výber z

⁴ Prvou generáciou po Kultúrnej revolúcii boli podľa nich „navrátilci“ – tj. autori z obdobia pred Kultúrnej revolúcie, ktorí začali byť po jej skončení znova aktívni; druhou generáciou boli zas „zastretí“ básnici.

diel západných autorov (Yeh 1993: 281). Okrem toho začínajú tvoriť už oboznámení s *menglongshi*, voči ktorým majú potrebu vymedziť sa (niektorí sa od nich úplne dištancujú, vyčítajúc im naivný utopizmus a ideologickú a štylistickú prežitosť) (Crevel 2008: 16).

Tretia generácia básnikov sa v 80. rokoch delí na množstvo smerov (hovorová poézia – *kouyushi* 口语诗; Mačovia – *manghan* 莽汉, holizmus – *zhengtizhuyi* 整体主义, projekt Nie-Nie – *feifeizhuyi* 非非主义 a mnoho ďalších). Yeh (1992: 393-397) popisuje prevládajúci model kategorizácie ich tvorby⁵ na dva, resp. tri (niektorí autori pracujú len s prvými dvoma nižšie uvedenými kategóriami) hlavné prúdy:

- 1) prúd hľadania koreňov (*xungen* 寻根), vyznačujúci sa snahou nadviazať na domácu tradíciu a redefinovať čínsku identitu v modernom svete, pričom vychádzajú z básnikov pôvodne asociovaných so „zastrenými básnikmi“ prelomu 70. a 80. rokov Yang Liana a Jiang Hea (viac o tomto prúde viď 4. kapitola);
- 2) prúd života (*shenghuoliu* 生活流), ktorý sa narozdiel od do značnej miery romantických *menglongshi*, na ktoré autori vedome reagujú, zameriava na každodenný život bežného jednotlivca a jeho osobne prežívaný výsek reality v nedokonalom a iracionálnom svete;
- 3) prúd vedomia (*yishiliu* 意识流) zameraný na psychológiu jednotlivca a jeho temné stránky.

Napriek snahe Tretej generácie o vymedzenie sa voči *menglongshi* toho však s nimi majú mnoho spoločného: presvedčenie o autonómii poézie, záujem o jazykový experiment, čiastočne pocit odcudzenia jednotlivca a pesimizmus, adaptáciu mýtov a pokusy o vytvorenie modernej epiky, ako aj snahu o hľadanie kultúrnych koreňov mimo ortodoxie (tamtiež: 401-403). Oboch sa taktiež týka fenomén tzv. kultu poézie, na ktorý Yeh (1996) upozorňuje v súvislosti s tragicko-heroickými obrazmi básnictva v experimentálnej poézii 80. a 90. rokov. Jeho súčasťou je taktiež identifikácia s rôznymi osobnosťami ako s vzormi básnictva, vrátane starovekých a stredovekých čínskych (Qu Yuan, Li Bai, Tao Yuanming), ktoré sú ale vo výraznej menšine a prevažujú západné vzory (Pasternak, Shelley, Cvetajeva, Rilke...) (tamtiež: 66). Maghiel van Crevel (2008: 18) tento fenomén spoločne s „antikultom vulgarizujúcich tendencií“ uvádza ako atribút tábora tzv. povznesených („elevated“) básnikov, ktorý je

⁵ K tejto klasifikácii básnickej tvorby 80. rokov, ako aj k samotnému pojmu „poézia tretej generácie“, známej aj ako „post-zastretá poézia“, „poézia piatej generácie“, „novonarodená poézia“ či „avantgardná poézia“ (Yeh 1992: 379, 393; viď aj Crevel 2008: 17-18) je potrebné poznamenať, že sa jedná o nesystematické, subjektívne klasifikácie, ktoré nepokrývajú nutne všetko, čo sa v danej dobe písalo, a ktoré nie sú všeobecne prijímané ani premyslené.

v opozícii voči tzv. zemitým („earthly“), pričom silnejúci antagonizmus medzi nimi je jedným z trendov charakterizujúcim dynamiku neoficiálnej scény 80. aj 90. rokov. Ich spor je typický tendenčnými dichotómiami, ako sú intelektuálny vs. populárny štýl, elitistárstvo vs. obyčajnosť, westernizácia vs. pôvodnosť, mýtickosť vs. anti-mýtickosť a mnohé ďalšie (tamtiež).

Ďalším posunom je trend od obsahu k forme (tamtiež: 26–27) – tesne po skončení KR toho totiž bolo treba toľko vypovedať, že nezostal čas bližšie sa zaoberať formou, čo sa mení od polovice 80. rokov a hlavne v 90. rokoch. Pre čítanie avantgardných prvotín „zastretých“ básnikov bola napr. často nutná znalosť dobového kontextu, neskôr už väčšinou nie – Čína v básňach vôbec nie je, a ak áno, tak explicitne.

Zásadným predelom bol rok 1989, kedy na študentské demonštrácie za reformu režim reagoval masakerom na námestí Tian'anmen. Nasledovali emigrácie a obavy, že sa vráti represívny postoj k literatúre – zásadne teda stúpila dôležitosť exilovej poézie. Režim sa napokon po určitom váhaní rozhodol povoliť komercializáciu, v dôsledku ktorej je naopak poézia na domácej scéne marginalizovaná a nahradená popkultúrou. Koncom 90. rokov dochádza k zvýšeniu antagonizmu „zemitých“ a „povznesených“, vrcholiacemu tzv. Polemickou z rokov 1998-2000, pričom navrch majú „zemiti“, ktorí sa vidia ako nositelia autentickej čínskosti a tradície, zlomyseľne prehliadaní zvyškom scény aj sinológmi (Yeh 2007: 33) (väčšina básnikov Chen Zhongyim označených za neoklasicistov sa pritom radí do kategórie „povznesených“). Postoj samotných básnikov voči ich predmoderným predchodcom je ambivalentný – nikto si nedovolí spochybniť krásu či hodnotu klasickej poézie, zároveň je to však pre nich prakticky neprekonateľný kolos a potenciálny zdroj frustrácie, keďže pre väčšinu Číňanov je „poézia“ dodnes synonymom klasickej poézie, a súčasná poézia tak zostáva na okraji záujmu čínskej verejnosti a neznámou v zahraničí (Crevel 2008: 31).

3. Neoklasicizmus

3.1 „Neoklasicizmus“ a „hľadanie koreňov“

Vyššie uvedený (s. 23) výraz *xungen* 寻根 („hľadať korene“) býva v literárnom kontexte primárne asociovaný s trendom obratu od vzorov v zahraničnej literatúre späť k vlastnej (prevažne dávnej) minulosti, čiže „hľadania koreňov“, ktorý v Číne vzniká okolo roku 1984 (Lomová 1994: 214) a ktorého vplyv sa podľa Honga (2007: 370) najvýraznejšie prejavil v prozaickej tvorbe. Ide o prvý systematickejší prienik „domácej tradície“ do modernej čínskej literatúry od čias Májového hnutia, vychádzajúci z vtedy rozšíreného presvedčenia o tom, že sa literatúra po kultúrnej revolúcii nachádza v hlboknej kríze. Jej príčinou mala byť závislosť na západných vzoroch, a riešením návrat k vlastnej tradícii. Chápanie tejto tradície je však veľmi selektívne a zámerne ignoruje prevažnú časť zachovanej čínskej kultúry (Lomová 1994: 217-218). Pozornosť je naopak upriamená na periférne, alternatívne, „neštandardné“ oblasti čínskeho kultúrneho a predkultúrneho dedičstva, nezasiahanuté konfucianstvom, ktoré je videné ako príčina straty autentickej ľudskosti a životaschopnosti „štandardnej“ čínskej kultúry (tamtiež: 219; Lomová 2014). Autori sa tak zameriavajú na šamanistické interpretácie Čchuských piesní (nadväzujú tak na myšlienky sformulované v období Májového hnutia), ľudové a spoločenské zvyky popísané v neoficiálnych kronikách, legendách či ľudových piesňach, na pradávne časy čínskeho neolitu, vzdialené regióny a národnostné menšiny, a na taoizmus a *chan* 禪 (Hong 2007: 372; Lomová 1994: 218).

S literatúrou hľadania koreňov bývajú v súvislosti s poéziou spájané mená „zastretých“ básnikov Jiang Hea (*1949) a Yang Liana (*1955). Títo spočiatku (t. j. koncom 70. rokov) písali dlhé epické básne s historicko-hrdinskou tematikou. Neskôr u nich dochádza k zmene štýlu – Jiang He v roku 1987 vydáva svoj básňový cyklus *Slnko a jeho odraz* (*Taiyang he ta de fanguang* 太阳和它的反光), kde oproti predošlým dielam výrazne oslabuje naratív a konflikt, a projektuje svoje ja na obraz národa prostredníctvom histórie, mýtov a legend; Yang Lian, taktiež inšpirovaný mytológiou a legendami, historickými miestami a klasickými filozofickými textami vydáva sériu systematických dlhých básnických cyklov, ktoré sa vyznačujú filozofickou a štruktúrnou komplexnosťou (Hong 2007: 346-347; Chen 1994: 177). Hong (tamtiež: 347) ich tvorbu označuje za „najskorší prejav myšlienkového trendu ‚hľadania koreňov‘ v literatúre 80. rokov“, zatiaľ čo Chen (1994: 177) píše, že „tieto náznaky [obratu k hľadaniu pôvodu histórie a kultúry v ich tvorbe] sa objavili prakticky simultánne s vtedajším ‚hľadaním koreňov‘ v rámci čínskej literárnej scény, ba možno aj o čosi skôr –

básnická prax, zvaná ‚druhá vlna‘ [pravdepodobne má na mysli „zastretú“ poéziu], ktorá využívala populárny termín ‚hľadanie koreňov‘ ako označenie svojho zaradenia, sa vlastne stala predzvesťou neskoršieho *neoklasicizmu*“.

Pojem „neoklasicizmus“ – doslova „nový klasicizmus“ – implikuje návrat k minulosti, resp. ku klasickým ideálom. V európskom ponímaní evokuje v užšom zmysle jeden z historizujúcich slohov, ktoré sa objavujú v druhej pol. 19. storočia. V súvislosti s čínskou literatúrou nemá označenie „neoklasicizmus“ ako také jednoznačný zavedený význam – rozhodne sa s týmto pojmom nestretneme v bežných literárnych históriách. Výraz *xin gudianzhuyi* 新古典主义 sa vzťahuje práve k vyššie spomínanému európskemu umeleckému trendu. V Číne sa návrat k tradícii predtým označoval ako 復古 *fugu*; pojem samotný tak obsahuje určitý rozpor, keď hovorí o návrate k čínskej domácej tradícii jazykom európskych dejín umenia. Literárny vedec Chen Zhongyi tento pojem prebral v rámci svojej teórie o dvoch dominantných tendenciách v tvorbe básnikov tretej generácie vo svojej publikácii z roku 1994 a v článku na túto tému z roku 2000 (vo svojom nepublikovanom článku z roku 2014 túto tému spracováva aj O. Lomová). Kým Michelle Yeh a ďalší autori (Yeh 1992: 393) reflektujú obnovený záujem básnikov o tradíciu ako návrat v duchu literatúry hľadania koreňov (t. j. zameraný na „neštandardnú“ kultúru a jej rôzne aspekty), Chen v rámci svojej koncepcie upozorňuje na obrat istej časti básnikov aj ku klasickej poetickej tradícii doby Tang, Song a Yuan, a zároveň analyzuje niektoré spôsoby, akými sa jednotliví básnici či básnické zoskupenia snažia k tejto tradícii priblížiť. Nejde teda o nejaký ucelený prúd či školu, ku ktorej by sa autori hlásili, ale o nezávislé skupiny básnikov či o jednotlivcov, ktorých takto Chen Zhongyi na základe určitých charakteristík ich tvorby označil v rámci svojej teórie. Mimo nej možno na výraz „neoklasicizmus“ v súvislosti s modernou čínskou literatúrou natrafiť v týchto kontextoch:

- 1) Ako jedno z označení súčasnej praxe písania básní v klasických formách (Lomová 2014). Poézia tretej generácie, ktorá je predmetom záujmu Chen Zhongyiho analýzy aj tejto práce, sa jednoznačne zaraďuje k modernej poézii – t. j. je písaná moderným jazykom prevažne vo voľnom verši, a pokusy jej autorov o priblíženie sa k tradícii sa prejavujú v aspektoch ako je tematika, výstavba básne či intertextualita. Tvorba básní v klasických formách, ktorá zažíva od osemdesiatych rokov nový rozkvet, tvorí na literárnej scéne samostatný prúd mimo produkcie, ktorá je dnes označovaná ako moderná čínska literatúra (Chen 2009: 2-3).

- 2) V súvislosti s vývojom literárnej scény na Taiwane (Chen 2000; Qiu 1989: 78). V roku 1987 vyšiel v hongkongskom Magazíne svetovej a čínskej poézie (*Shijie zhongguo shikan* 世界中国诗刊) článok hongkongského literárneho vedca Lan Haiwena 蓝海文 „Návrat k tradícii, v ústrety neoklasicizmu“ (*Huígūi chuántǒng, mài xiàng xīn gǔdiǎnzhǔyì* 回归传统, 迈向新古典主义), v ktorom rozoberá situáciu na Taiwane, kde sa vzťah k tradícii vyvíjal odlišným spôsobom ako v ČR.
- 3) Názov koncepcie, s ktorou prišiel chongqingský básnik Qiu Zhenglun koncom 80. rokov (Chen 1994: 26; Qiu 1989). Chen Zhongyi (tamtiež) Qiu Zhengluna a jeho neoklasicizmus spomína⁶ v súvislosti s Čínskym básnickým fórom z roku 1989⁷. Qiu vo svojom článku z toho istého roka komentuje vývoj na básnickej scéne s tým, že časť jeho súčasníkov má tendenciu poéziu príliš vulgarizovať, kým druhá časť sa zas snaží o jej pozdvihnutie nad prízemnosť bežného života natoľko, až to vedie k odcudzeniu medzi čitateľmi, dielom i autormi; kritizuje taktiež selektívnosť v ich prístupe k tradícii (Qiu 1989: 78). Zároveň (veľmi stručne a všeobecne) predstavuje svoju vlastnú koncepciu neoklasicizmu, ktorú považuje za budúci dominantný prúd čínskej poézie (tamtiež: 79-80).

V nasledujúcich podkapitolách si predstavíme Chenovu koncepciu neoklasicizmu a hlavných protagonistov básnickej scény, ktorí sa svojou tvorbou snažia priblížiť k čínskej tradícii. Treba mať na pamäti, že ide o excentrickú teóriu, ktorá nie je súčasťou mainstreamového literárno-kritického diskurzu, ani povedomia (širokej ani odbornej) verejnosti. Jeho teória nie je systematická, typické je využitie ezoterickej terminológie, z časti prebratej z tradičného pojmoslovía (ktorého nejednoznačnosť umožňuje používať ho nesystematicky a selektívne), z väčšej časti však ide o jeho vlastné vynálezy. Svojím spôsobom sa pokúša o kultúrnu renesanciu, ktorá je však plne v rukách moderných autorov.

⁶ Zaujímavé je, že Chen Qiu a jeho neoklasicizmus mimo tejto jednej zmienky ďalej už viac nespomína, ani ďalej nepracuje s jeho tvorbou.

⁷ Qiu Zhenglunov komentár k tomuto podujatiu, ako aj konkrétnejšie postrehy k vtedajšej básnickej scéne vrátane vymedzenia svojej koncepcie a tvorby voči tvorbe básnikov, ktorých ako neoklasicistov klasifikuje Chen Zhongyi, možno nájsť na jeho blogu na adrese <http://blog.artintern.net/article/223930>.

3.2 Koncepcia neoklasicizmu

Na úvod si pripomeňme, že výraz „(neo)klasicizmus“ evokuje návrat k umeleckým ideálom dávnych dôb, pričom jednou z podôb návratu môže byť opäť skladanie bání v klasických formách a starom jazyku; v prípade Chen Zhongyiho koncepcie však ide o bytostne modernú poéziu, ktorá hľadá cestu k minulosti čiste modernými prostriedkami a moderným jazykom.

Chen Zhongyi (1994: 27) neoklasicizmus charakterizuje ako pokračovanie, rozvinutie a prehĺbenie vlny „zastretej“ poézie, ktoré spočíva predovšetkým v jej počínínení, t. j. vedomom prihlásení sa k východnej kultúre, a to aj k jej klasickej časti. Tradícia je podľa neho všadeprítomná, dodnes formuje charakter Číňanov, a nedá sa jej uniknúť – osobitý čínsky spôsob myslenia a pohľad na svet sú stále východiskovým bodom a univerzálnym nastavením básnikov tretej generácie vracajúcich sa k tradícii (Chen 1994: 180; Chen 2000). Akcentuje však, že sa jedná o návrat v modernom zmysle (Chen 1994: 27; Chen 2000). Ako definujúce prvky ich tvorby uvádza:

- 1) Vedomie životného utrpenia a tragédie ľudského údely;
- 2) Na rozdiel od tvorby „zastretých básnikov“ sa však toto utrpenie neviaže ku konkrétnym spoločenským okolnostiam, ale vychádza z osobného prežívania jedinca;
- 3) Určitá zdržanlivosť a nadhľad, ako aj dôraz na vytríbenosť poézie – vyhýbajú sa okázalým prejavom;
- 4) Inšpirácia štýlom excentrikov z obdobia dynastií Wei a Jin – v smútku, opíjaní sa a osamelosti;
- 5) Obracanie sa k taoizmu a buddhizmu – priťahuje ich zhuangovská tradícia a *chan* 禅; kladú dôraz na *shenyun* 神韵, čiže „duchovnú rezonanciu“ (Lomová 2014), a na pomedzí životnej skúsenosti a jazykového experimentu sa snažia o dosiahnutie *xiandai ganwu* 现代感悟, čiže „moderného satori“ (tamtiež);
- 6) „*Qi* 气 ako duša, *dao* 道 ako základ“ – *qi* je ako východiskovým, tak konečným bodom tvorby básne – týmto spôsobom sú (či už vedome alebo nevedome) prepojení s dávnymi básnikmi (Chen 1994: 27-28; Lomová 2014).

Chen Zhongyi vidí neoklasicizmus ako protipól, resp. alternatívu k podľa neho dominantnému trendu (Chen 1994: 190), ktorý nazýva „objektivismus“ (*keguanzhuyi* 客观主义) a venuje mu hlavnú časť svojej práce. Napriek mnohým odlišnostiam medzi oboma tendenciami podľa neho majú tieto dva prúdy aj mnoho spoločného – v tvorbe ich poháňajú

impulzy života, inštinkty a pôvodná túžba, prikladajú význam momentálnemu prežívaniu transcendentnosti ľudského života, cenia si inšpiráciu vyvolanú špeciálnymi stavmi vedomia (napr. opitosť), kladú dôraz na prepojenosť jazyka a života, či koncept prekonávania seba samého a hľadanie „druhého brehu“ (Chen 1994: 29). Objektivistí sú však toho názoru, že všetka tradícia a kultúra prekáža tvorivému rozletu, a preto využívajú pre formuláciu svojich myšlienok „nekultúrne“ prostriedky. Pre ich tvorbu je typické zobrazovanie pôvodnosti, nahoty a každodennosti. Zavrhnú tradičné princípy, ako sú rovnováha a jednota, a naopak vyhládajú nepokoj a vzrušenie. Kým „zastretí“ básnici kladli dôraz na intuíciu, náladu, predstavivosť, múdrosť a mnohovýrobnú štruktúru významov, a neoklasicisti na nich nadviazali snahou vytvárať prostredníctvom *chanu*, *satori* a *qi* zhustenú atmosféru a *jingjie*, objektivistov zaujíma svet javov – tu a teraz. Sú proti subjektivismu, odmietajú logiku a raciono, čím vytvárajú efekt bezprostrednosti. Namiesto obrazov, symbolov a analógií využívajú naratív, prúd vedomia, sarkazmus a paradoxy (tamtiež: 28-30).

Jedným z výrazných rysov, ktorý Chen Zhongyi označuje ako typický pre tvorbu neoklasicistov, a ktorý zároveň definuje ako špecifický pre východnú kultúru a čínske umenie, je externalizácia vnútorných pocitov a ich prenesenie na vonkajšie predmety, ktoré zároveň ticho a nezaujato vstupujú do zorného poľa mysle človeka – ide teda o stieranie hraníc medzi ja a neja, o negáciu opozície medzi človekom a prírodou, subjektom a objektom (*wù wǒ tóngyī* 物我同一, *wù wǒ liǎng wàng* 物我两忘, *tiān rén hé yī* 天人合一). Tento prístup vychádzajúci z prázdnoty a ticha spočíva v paradoxnom cykle hľadania pohybu v pokoji a následnom návrate k statickému nastaveniu mysle, ktorý predstavuje ultimátny zážitok zahŕňajúci v jedinom okamihu všetko, vytvára neutilitárne transcendentné *jingjie*, v ktorom sa všetky opozície pretavia do harmónie a celistvosti, a poskytuje tak náhľad do večnosti. Dochádza k zjednoteniu duše s priestorom a k *precitnutiu*. Chen Zhongyi pripomína, že celá čínska filozofia stojí na princípe jednoty človeka a sveta, z ktorého vyplýva, že z jednotlivostí je možné spoznať celok a naopak, pričom cesta Nebies spočíva v uplatňovaní tohto pohľadu na svet. Týmto spôsobom je podľa neho možné docieľiť slobodný pohyb medzi jednotlivými vrstvami skutočnosti (Chen 1994: 180-183; Lomová 2014).

Veľa prvkov majú neoklasicisti spoločných so „zastretými“ básnikmi, pričom podľa Chen Zhongyiho (tamtiež: 27) najvýraznejší z nich spočíva v tom, že základným komponentom a východiskovým bodom je pre nich využívanie obrazu (*yixiang* 意象). Z estetického hľadiska je pre nich ideálom vytvorenie intenzívnej atmosféry pomocou obrazovej štruktúry a časopriestorových prienikov, pričom pracou s jej aspektmi, ako sú cit (*qing* 情), význam (*yi* 意) a múdrosť (*zhi* 智) sa snažia docieľiť rezonanciu s vrcholnou kvalitou básne – *jingjie* 境界

/yijing 意境, čiže básnickou krajinou. Koncept *jingjie*⁸ bol podľa neho oslabený vlnou avantgardy (nie je celkom jasné, či tu má na mysli poéziu 20. rokov minulého storočia, alebo „zastretú“ poéziu), ktorá preferovala kvality ako nespútanosť, rozdielnosť, prúd podvedomia, náladové skoky či náhodné usporiadanie. Neoklasicisti sa po prvej fáze svojej tvorby, kedy sa zameriavali na rekonštrukciu mýtov, napokon vrátili k *jingjie* v klasickom štýle. Napriek tomu, že podľa Chena existuje vždy riziko sklznutia k imitácii, niektorí básnici dokážu pomocou klasickej atmosféry vytvoriť originálne dielo, a nejde teda o žiadnu modernú verziu starých básní. Podstatnú úlohu tu zohráva koncept *qi* 气, ktoré je podľa Chena ústredným prvkom čínskej kultúry, a oproti ktorému sú všetky ostatné kvality len čiastkové. Je to totiž práve *qi*, ktoré básni dodáva vitalitu a autentický výraz (Chen 1994: 183-186).

Posledným aspektom, ktorý Chen Zhongyi v súvislosti s tvorbou neoklasicistov bližšie rozoberá, je *chan* 禪, pričom jeho vplyv na čínsku kultúru označuje za prakticky všadeprítomný. Prejavuje sa podľa neho v už spomínanom stieraní hraníc medzi protikladmi, v snahe o vymazanie všetkých túžob a vášní, myšlienok a vedomia, o prekonanie priestoru a času, príčiny a dôsledku. Z toho pramení pocit voľnosti – vymanenie sa zo všetkých pút a oslobodenie sa od svetských záležitostí. Po estetickej stránke dochádza vplyvom *chanu* k zjednoteniu ja a neja prostredníctvom skúsenosti priameho vhľadu. Tento fenomén je podľa Chena paradoxný a slovami ťažko uchopiteľný. Či už porozumeniu predchádza meditácia alebo zážitok, obe priťahujú neoklasických autorov. Pri meditácii človek zakúša oprostenie sa od vlastného „ja“. Moderná poézia, resp. tvorivý stav mysle je podobný – dominuje v ňom nelogickosť, iracionálnosť. Kým však praktizovaním *chanu* človek smeruje k úplnému oprosteniu sa od všetkého, poézia smeruje k precitnutiu (*ganwu* 感悟) zhromažďovaním, vrstvením určitých skúseností, a jeho základom je teda *you* 有 – „bytie“ a nie *wu* 无 – „nebytie“ (tamtiež: 188).

Lomová (2014) vo svojom článku Chenovu koncepciu rozvíja a na základe vlastnej analýzy upozorňuje na niekoľko ďalších prostriedkov, ktorými sa autori snažia k tradícii priblížiť. Jedným z nich sú intertextové výpožičky, spravidla odkazujúce na notoricky známe básne, a to s rôznou mierou posunu vo vzťahu k originálu – často podľa nej dochádza k popretiu pôvodného významu a tvorivej polemike s tradíciou. Príznačné pre ich tvorbu je taktiež používanie množstva tradičných, zľudovelých motívov, resp. obrazov, bez priamej väzby na konkrétny text. Nachádza u nich takisto prácu s konkrétnym detailom v prírode: „Konkrétosť“, zachytenie zdanlivo nepodstatných maličkostí, pomenovanie oprostené od prívlastkov, minimum metaforických pomenovaní, dôraz na zachytenie rozmanitých zmyslových vnemov.

⁸ Výraz *jingjie* je sám o sebe komplikovaný a používaný anachronicky – vid' DADEJÍK, Ondřej; LOMOVÁ, Olga; ZUSKA, Vladimír. 2016. *Ting-Tie: Poznámky k písním ze světa lidí*. Praha: Karolinum.

Tento konkrétny svet vytvorený slovami, avšak zmyslovo naliehavý, sa ako celok stáva metaforou ľudskej skúsenosti – to sú rysy charakteristické pre tchangskú báseň.“ Básne podľa nej nezachytávajú nejakú (idealizovanú) minulosť, ale reálny svet tu a teraz, „ktorý nasvietený pohľadom klasického básnika získava neskutočný rozmer.“ Z hľadiska formy pozoruje vo výstavbe niektorých básní náznaky štvorstupňovej štruktúry pravidelnej tangskej básne, ako aj posun k úspornejšej forme v porovnaní s dobovou tendenciou k písaniu dlhých básní, čo reflektuje aj Chen (1994: 22, 175). Návrat k tradícii sa podľa Lomovej (2014) prejavuje predovšetkým a najnápadnejšie vo voľbe tém pripomínajúcich tradíciu a zároveň vytváranie situácií a atmosféry mimo každodennosť súčasnej Číny.

Potenciál pre ďalšiu analýzu vidí Chen v aspektoch, ako sú prelínanie a zjednocovanie času a priestoru (vnímanie času z hľadiska priestoru a opačne), zdanlivo zdržanlivý/striedmy, ale históriou overený pohľad na estetiku akcentujúci ticho, vážnosť a harmóniu, moralizácia umenia (koncept *bide* 比德), fenomén komplementarity konceptov *yan zhi* 言志 (báseň ako vyjadrenie ambície) a *yuan qing* 缘情 (báseň ako vyjadrenie citu), akcentovanie priameho prežívania, opovrhovanie špekuláciami, či dôraz na tradičnú psychologickú schému prežívania emócií. Ako problematický sa mu javí určitý odstup od reality u básnikov, ktorí v snahe o návrat k prirodzenosti a hľadanie voľnosti a nekonvenčnosti podľa neho dostatočne nereflektujú trápenia sveta okolo nich.

Napriek dominancii objektivizmu vidí Chen neoklasicizmus ako „prúd, ktorý nemožno ignorovať“ (tamtiež: 177), a ktorý má vďaka tomu, že stavia na lokálnej línii veľkú perspektívu. Časom by podľa neho mohla byť dosiahnutá komplementarita prozápadných objektivistov a neoklasikov ponúkajúcich známe myšlienky a koncepty. Poznomenáva tiež, že taiwanskí autori sú podľa neho zapálenejší vo svojej orientácii na klasickú tradíciu, kým v ČĽR sa básnici uspokojia so zachytením náznaku atmosféry a ducha tradície (Chen 2000). Odporúča kritický náhľad a poctivé prehodnotenie pohľadu na klasickú kultúru, inak sa neoklasická poézia dostane „do slepých uličiek ako slúžka, alebo ako čierny pasažier tradície“ (tamtiež). Dôležité je preto podľa neho nestratiť sa v tradičných prvkoch, uchovať si svoju tvorivú silu, pre minulosť nezabúdať na súčasnosť a vyhnúť sa klišé.

3.3 Predstavitelia neoklasicizmu

Chen (1994: 177-178) vo svojej knihe popisuje na básnickej scéne 80. rokov tri rôzne „situácie“, ktorých aktérov vidí ako reprezentantov neoklasicizmu:

- 1) Okolo roku 1980 sa niektorí mladší autori zo skupiny „zastretých“ básnikov – Wang Jiabin 王家新, Cheqianzi 车前子 a Niubo 牛波 – snažili o rozšírenie návratu „zastretých“ básní ku klasickej tradícii. Po nich sa objavila ešte jedna vetva v podobnej línii – mladší básnici ako Daxian 大仙 a Feimo 非默 – ktorí podľa Chena v rámci svojej tvorby viac uplatňovali kategórie ako *qi* 气, *dao* 道, *shen* 神, *chan* 禅 (Chenovo vysvetlenie týchto pojmov je však vágne a často ad hoc).
- 2) Neotradicionalizmus (*xinchuantongzhuyi* 新传统主义)⁹ – smer, ku ktorému sa hlásili Liao Yiwu 廖亦武 a Ouyang Jianghe 欧阳江河, charakteristický snahou o vytvorenie „novej tradície“, písanie „eposov“ (*shishi* 史诗) a čerpaním z mýtov a legiend. V tejto podobe smer pomerne rýchlo zanikol: Liao postupne začal vo svojej tvorbe raziť úplné „odkultúrenie“ (viď *Hovory so spodinou*¹⁰ – snaha zachytiť v literárnej tvorbe nepokryté aspekty spoločnosti, kultúry a histórie), a Ouyang postupne začal písať kratšie básne, často s explicitne tradičnou tematikou.
- 3) Holizmus (*zhengtizhuyi* 整体主义), ktorého iniciátormi a predstaviteľmi boli Shi Guanghai a bratia Songovci, a základnou ideou celistvosť čínskej kultúry – moderná a tradičná poézia podľa nich tvoria jeden neoddeliteľný celok. Spočiatku bolo ich snahou vytvorenie moderných *fu*, neskôr u nich nastal obrat k inšpirácii tangskou, songskou a yuanskou poéziou.

Neoklasicisti sa tak podľa Chena (tamtiež) prestali orientovať na hľadanie prameňov histórie a kultúry epickou formou, a začali dbať na obrazy, *jingjie*, prebudenie (*ganwu*) a celistvosť, zavrhnúť deštrukciu, chaos a neotesanosť – naopak, ich tvorba sa začala vyznačovať sa nadnesenosťou nad prízemnosťou, rafinovanosťou a kondenzovanosťou. Začali taktiež hľadať prieniky s klasickým duchom a starými básnikmi, a tematizovať svoj vzťah k nim.

V rámci tejto práce budeme analyzovať tvorbu piatich z vyššie uvedených autorov, ktorých ako reprezentantov neoklasicizmu vybrala O. Lomová vo svojom referáte (Lomová 2014).

⁹ Podrobnejšie rozobrať v Chenovom článku z roku 2000 (viď Použitá literatúra).

¹⁰ *Zhongguo ticing fangtanlu* 中国提层访谈录 (2002) – český preklad: LIAO, Yiwu. 2013. *Hovory se spodinou*. Praha: Mladá fronta.

3.3.1 Holisti – Shi Guanghua, Song Wei a Song Qu

Holizmus (*zhengtizhuyi* 整体主义) vznikol v júni 1984 v Muchuane (provincia Sichuan) ako iniciatíva básnikov Shi Guanghua 石光华 (*1958), Song Qu 宋渠 (*1963) a Song Wei 宋伟 (*1964) (bratia píšuci spoločne) vychádzajúca zo snahy písať modernú epiku (Day 2005: 141-142). Sichuan bol podľa Honga (2007: 353) počínajúc rokom 1984 niekoľko rokov najaktívnejším centrom experimentálnej poézie Tretej generácie – začínali tu okrem holistov (a ďalších) aj vyššie spomínaní neotradicionalisti. Obidva smery mali spoločný záujem o čínsku tradíciu, boli silne ovplyvnení Yang Lianom (Hong 2007: 354; Day 2005: 137; Chen 1994: 21), a spočiatku ich spájala aj záľuba v dlhých básnických formách – „eposy“ (*shishi* 史诗) u neotradicionalistov a „moderné *fu*“ (*xiandaishi xin dafu* 现代诗新大赋) u holistov. Tieto mali často podobu monumentálnych štruktúr vyznačujúcich sa vysokou koncentráciou literárnych narážok, obskúrnym jazykom a komplexnosťou, ktorá bola v rámci vývoja modernej čínskej poézie bezprecedentná (Hong 2007: 354). Postupom času však holisti značne zmenili svoj štýl – začali tvoriť krátke hutné básne vyznačujúce sa vedomím tragédie, nostalgickou náladou, využitím realistických detailov či nadviazaním na štýl poézie excentrikov z doby dynastií Wei a Jin v delikátnom emočnom rámci, s dôrazom na *yijing* a atmosféru pripomínajúcu poéziu z dôb Tang, Song a Yuan.

Do roku 1986, kedy holisti vydali prvé číslo vlastného neoficiálneho časopisu – *Han shi: ershi shiji biannianshi* 汉诗：二十世纪编年史 (Chanská poézia: kronika dvadsiateho storočia), sa ich rady rozrástli o básnikov Wan Xia 万夏, Liu Taiheng 刘太恒, Zhang Yu 张渝; v čase vydania jeho druhého (a posledného) čísla v roku 1988 sa k nim pridali ešte Pan Jiazhu 潘家柱 (Day 2005: 270). Názvom časopisu chceli podľa Wan Xia (tamtiež: 274) zdôrazniť sinocentrické zameranie ich koncepcie. Časopis obsahoval okrem diel autorov hlásiacich sa k holizmu aj básne iných autorov a niekoľko esejí, v ktorých deklarovali princípy holizmu, s nimi súvisiacu estetickú teóriu a pohľad ich autorov na poéziu i vlastnú tvorbu.

Základnou premisou holizmu, ako naznačuje už samotný názov, je celistvosť čínskej kultúry: „S ohľadom na poéziu existujúcu ako konkrétny stav života, veríme v jej úplnosť. Pretože je úplná, veríme, že zároveň prekračuje obmedzenú spirituálnu existenciu konkrétnych stavov života.“ (z eseje bratov Songovcov – Day 2007: 275-276). Holisti sami sa nepovažujú za básnickú skupinu ako takú, ale holizmus vidia ako základnú myšlienkovú štruktúru pre stav kultúry a skutočnú povahu dávnej čínskej kultúry. Vo svojej koncepcii odmietajú dualistickú teóriu *yin* a *yang* a konfuciánske ideály *renli* 仁礼 (humanita a rituálnosť), akceptujú taoistické poňatie princípu *dao* 道, a neokonfuciánsky ideál *he* 和 (harmónia), a za najrelevantnejší zdroj

v rámci čínskej kultúry považujú Knihu premien (*Yijing* 易經). Svoj prístup vidia ako súčasť prirodzene konvergentného celosvetového vývoja v 20. storočí, ktorý vedie k prelínaniu sa východu a západu, ako aj minulosti a prítomnosti.

3.3.2 Cheqianzi

Cheqianzi 车前子, vlastným menom Gu Pan 顾盼 (*1963) pochádza zo Suzhou (Wan, Xiao 1993: 922), jeho básnická tvorba sa však spája s Nanjingskou literárnou scénou a zosobňovala radikálne krídlo Tretej generácie (Twitchell, Huang 1997: 30; 33).

Jeho dielo aj jeho pôsobenie na literárnej scéne sa vyznačuje mimoriadnou diverzitou – Crevel (2008: 20) jeho štýl označuje ako „povestne nezaraditeľnú Alternatívnu poéziu (*bielei shige* 别类诗歌)“; inde (tamtiež: 473) zas spomína jeho „nezabudnuteľné“ autorské čítania. Okrem poézie sa venuje aj maľovaniu, pričom sa inšpiruje hlavne tradičnou kaligrafiou a tušovou maľbou; píše taktiež prózu a divadelné hry (Mott 2011: 61).

Jeho báseň Tri primárne farby (*San yuanse* 三原色) vydaná v roku 1983 vyvolala kontroverziu pre svoju údajnú nezrozumiteľnosť – kritici zvyknutí na obskúrnú obraznosť „zastretej poézie“ nedokázali uchopiť Cheqianziovu odmietnutie automatickej metaforizácie poézie (Yeh 1991: 87-88; Twitchell, Huang 1997: 33-34). Jednoduchý, hovorový jazyk by ho v prípade tejto básne v Chenovom ponímaní zaradil skôr ku kategórii objektivistov, než neoklasicistov; ako príklad trendu „spochybňovania poetiky autonómie a polysémie a epistemológie diskontinuity a fragmentácie na pozadí modernistickej zaujatosti obrazom (vrátane metafory a symbolu)“, ktoré prichádzajú s „novými prístupmi k poézii a v konečnom dôsledku k realite“, ju vo svojej publikácii vybrala aj Michelle Yeh (1990: 86-87).

V roku 1987 ako študent Nanjingskej univerzity spoluzakladal Formalistickú básnickú skupinu s cieľom experimentovania s radikálnejšie inovatívnymi spôsobmi písania (tamtiež: 34). O rok neskôr predstavil svoju koncepciu poézie s názvom Pôvodný typ (*yuanyang* 原样) ktorej centrom záujmu bol jazyk. Spolu s Zhou Yapingom 周亚平 potom v roku 1991 vydali časopis *Yuanyang*, ktorý obsahoval výber ich vlastnej tvorby. V ďalšom čísle už boli ukážky tvorby viacerých autorov aj manifest ich koncepcie. Ich východiskom bol jazyk nie ako nástroj, ale ako predmet objavovania nového literárneho potenciálu. Fascinovali ich významy generované fonetickými a vizuálnymi vzťahmi medzi čínskymi znakmi a kombináciami slov, čo pre čitateľa znamenalo nutnosť novej, aktívnejšej orientácie na text. Kým inde v rámci tvorby Tretej generácie obsah prevažoval nad formou, u Pôvodnej poézie je to opačne.

Neprekvapuje teda, že jedným z ústredných pojmov ich manifestu je „anti-alegória“. Výraznými črtami ich tvorby sú tiež satira a humor (tamtiež).

Z jeho rozhovoru s Glennom Mottom (2011: 61-67) sa dozvedáme viac o jeho vzťahu k tvorbe i k čínskej tradícii. Hovorí o sebe napríklad, že je reinkarnáciou Yuanského básnika Yang Weizhena 杨维桢 (1296-1370), pričom reinkarnáciu vidí ako kultúrnu identifikáciu, ktorú označuje výrazom *deqi* 得气, teda získať *qi*. Upresňuje, že reinkarnácia preňho znamená, že identifikuje osud Yang Weizhena ako svoj vlastný v tom zmysle, že spoznáva jeho osud ako kultúrny symbol doby, ktorý môže byť jedine zdieľaný, ale nikdy nie opakovaný. Toto spoznávanie by podľa neho malo byť v prvom rade lingvistické, a malo by mu predchádzať spoznávanie jazyka, ktorým sa dorozumieva určitá kultúra. Reinkarnáciu taktiež niekedy vníma ako poetiku; vidí v tom posun od čias, keď bol presvedčený o tom, že básne musia byť v prvom rade „nové“, k prístupu, ku ktorému dospel po pochopení konceptu reinkarnácie, teda k akceptácii elementov a odrazov tradičných prvkov objavujúcich sa v jeho básňach.

Vplyvy na svoju tvorbu identifikuje ako „nie až takú dôležitú čínsku tradíciu, tradíciu, ktorá je ignorovaná“, a modernú západnú literatúru a umenie. Konštatuje, že básnici ako Li He 李贺, Lu Tong 卢仝, a Yang Weizhen (zrejme básnici, ktorých považuje za inšpiratívnych) sú všetko autori, ktorí nepatria k mainstreamu. Autentická čínska tradícia podľa neho čerpá predovšetkým z ľudovej tvorby – menuje operu *Kunqu* 昆曲, bábkarstvo, tieňové divadlo, Suzhouské balady, batiku, omaľovánky a dodáva, že veľký vplyv naň malo veštenie zo znakov – on sám neskôr vo svojej tvorbe prikladal znakom veľkú dôležitosť (týmto záujmom o tradíciu na okraji sa približuje myšlienke „hľadania koreňov“).

3.3.3 Wang Jiaxin

Wang Jiaxin 王家新 (*1957) pochádza z Danjiangkou v provincii Hubei (Hass 2015: 22). Za Kultúrnej revolúcie bol poslaný na vidiek, no po jej skončení sa mu podarilo pokračovať vo vzdelávaní (O'Connell 2016: 15). Poéziu začal písať v roku 1978, keď začal študovať na Wuhanskej univerzite odbor Čínska literatúra (tamtiež; Hong 2007: 362). V tom čase tiež nadviazal kontakty s básnikmi združenými okolo časopisu *Jintian* – býva preto zaradovaný v závislosti od zdroja k mladším autorom vlny „zastretej poézie“ či k starším autorom Tretej generácie (Crevel 2008: 151). V druhej polovici 80. rokov sa presťahoval do Pekingu, kde sa stal editorom prestížneho celonárodného časopisu *Shikan* 诗刊 a uznávaným autorom, a zaslúžil sa o publikovanie tvorby mladších avantgardných autorov (tamtiež: 151-152).

O prácu editora prišiel krátko po Tian'anmenskom masakri, a roky 1992-1993 prežil v Británii (tamtiež: 39). Po návrate do vlasti vyučoval na univerzitách v Pekingu.

Jeho básnický štýl prešiel viacerými zmenami a jeho tvorba je značne rôznorodá. Jeho prvotiny boli väčšinou kratšie básne inšpirované „zastretou poéziou“. V jeho neskoršej tvorbe nájdeme básne inšpirované jeho pobytom v zahraničí aj jeho obľúbenými západnými autormi: „Kafka“, „Smrť Brodského“, „Pasternak“, „Obrázky Londýna“ (ale aj „Praha“) atď. (Hong 2007: 362-363). Je prekladateľom tvorby Paula Celana do čínštiny, a medzi ďalších autorov, ktorí ho ovplyvnili, patrí Boris Pasternak, Osip Mandelstam, Tomas Tranströmer a Zbigniew Herbert (Hass 2015: 22, 23). Zároveň však písal aj básne jasne odkazujúce na čínsku tradíciu (tamtiež: 23), v súvislosti s ktorou sa podľa O'Connella (2016: 16) vyjadril, že „najpôvodnejšími a najhlbšími prameňmi sú preňho klasickí čínski filozofi a básnici, predovšetkým Du Fu“. O'Connell (tamtiež: 17) zároveň poznamenáva, že „podobne ako najlepši klasickí čínski básnici, hľadá témy a inšpiráciu v obyčajnosti a vo svojom bezprostrednom okolí. ... Oživovaním konkrétnych detailov nášho života – výstižných či nejednoznačných, skrušujúcich či transcendentných – jeho dielo obnovuje stopy posvätna v spirituálne vyprahnutej krajine“. Crevel (2008: 168-169) jeho prítomnosť na poetickej scéne charakterizuje ako filozoficky ladenú, vážnu, introvertnú, ale zároveň ambicióznu. Wang bol podľa neho (tamtiež) zaradovaný k autorom ako Xi Chuan 西川 a Mo Fei 莫非, ale aj Chen Dongdong 陈东东 a Ouyang Jianghe, a spájaný so skupinou Naratívnej poézie (*xushishi* 叙事诗), do ktorej patrili napr. Zhang Shuguang 张曙光, Sun Wenbo 孙文波 a Xiao Kaiyu 肖开愚 – konštatuje však, že v skutočnosti je ťažko zaraditeľný k nejakej konkrétnej skupine či trendu v rámci avantgardnej poézie. Wangovu tvorbu boli od začiatku charakterizoval tichý, plynulý tón a melancholická atmosféra (tamtiež).

3.3.4 Daxian

Daxian (*1959), vlastným menom Wang Jun 王俊, pochádza z Pekingu. Bol jedným zo zakladajúcich členov pekínskej básnickej skupiny Yuanmingyuan 圆明园, ktorá vznikla v roku 1984 potom, čo sa jej členovia nepohodli so skupinou okolo časopisu *Jintian* (Sun 2013: 16). Na rozdiel od mnohých iných básnických zoskupení, títo básnici nemali vypracovanú komplexnú teóriu ani pravidlá, a zdôrazňovali najmä individualitu každého básnika. Podľa

Suna (tamtiež: 17) patria jeho básne k tým optimistickejším spomedzi ostatných yuanmingyuanských básnikov. Okrem poézie sa Daxian venuje športovému komentátorstvu¹¹.

¹¹ Vid' jeho blog: <http://blog.sina.com.cn/daxian>.

4. Neoklasická poézia

V tejto kapitole budeme analyzovať ukážky z tvorby vyššie predstavených autorov, pričom sa zameriame na rôzne prvky a spôsoby hľadania cesty k tradícii. Pokúsime sa o to prostredníctvom rozboru vybraných tematických okruhov v najobsiahlejšej prvej podkapitole, ilustráciou spôsobu práce s tradičnými motívami a rôznymi postupmi známymi z klasickej poézie v druhej podkapitole, a v poslednej podkapitole pozorovaním náznakov formálnych rysov žánrov klasickej poézie.

4.1 Tematika

Ako sme už spomínali vyššie, ako najvýraznejší spôsob návratu k tradícii vidí Lomová (2014) voľbu tém pripomínajúcich tradíciu, a vytváranie atmosféry a situácií mimo každodennosť súčasnej Číny. Predovšetkým na tematiku sa zameriame aj v rámci tejto analýzy, pričom začneme situáciou, kedy je experimentovanie s tradíciou možné identifikovať najjednoduchšie, tj. keď je tradícia v básni prítomná explicitne. U skúmaných básnikov sa tento spôsob „návratu k tradícii“ vyskytuje v dvoch podobách. Jednou z nich je intertextový odkaz, ktorý je podľa Lomovej (2014) „extrémnym prípadom“ voľby témy pripomínajúcej tradíciu; tu nás bude zaujímať, akú funkciu má intertextová výpožička v modernej básni, na aké diela odkazuje a ako s odkazmi nakladá. Zameriame sa pritom prioritne na básne, ktoré sú celé odkazom na inú báseň, pričom upozorníme a odkážeme aj na básne, v ktorých sa intertextualita uplatňuje iným spôsobom. V druhom prípade ide o tradíciu ako o predmet tematizácie vzťahu autorského subjektu k nej a jej rôznym aspektom. Precedensy pre tieto prístupy nachádzame aj v klasickej poézii: nadväzovanie literárnych súvislostí básnikovi umožňovalo maximálne úspornými prostriedkami navodiť určitú náladu a sprostredkovať reflexiu obecné ľudských vecí (Lomová 1999a: 28), a klasickí básnici zvykli vo svojich básňach spomínať napr. básnikov minulosti ako svoje vzory a spriaznené duše – vid' napr. Du Fuova 杜甫 (712-770) báseň *Kexi* 可惜 („Škoda!“)¹², v ktorej spomína Tao Yuanminga (365-427). Jedným z najvypuklejších

¹² **Du Fu: 可惜 Škoda!**

花飛有底急, Prečo sa kvety tak ponáhľajú s opadávaním?

老去願春遲. Starnúci [človek] si želá, aby jar pozhovela.

可惜歡娛地, Škoda, že keď som konečne na mieste plnom radovánok

都非少壯時. nie som už mladý a plný síl.

寬心應是酒, Víno by malo otvoriť srdce,

遣興莫過詩. na vyjadrenie pocitov niet nad poéziu.

此意陶潛解, Tao Qian, ty by si pochopil –

吾生后汝期. [prichádzam však] neskoro na to, aby sme sa mohli stretnúť.

príkladov nadviazania na túto prax v rámci skúmanej vzorky je báseň *Jing ye si* 静夜思 („Myšlienky za tichej noci“; nedatovaná) od bratov Songovcov, v ktorej sa skĺbili obe tieto formy, a ktorú si detailne rozoberieme hneď na začiatku nasledujúcej podkapitoly.

S reflexiou vzťahu k tradícii čiastočne súvisí aj reflexia tvorivého procesu, aj procesu čítania cudzích diel, ktorú budeme rozoberať v podkapitole 4.3. Ďalej nás bude zaujímať, akým spôsobom sa v básňach prejavuje ich melancholické ladenie, pričom v tejto kapitole sa zmienime aj o tom, ako moderní básnici uchopujú milostnú tematiku, s ktorou sa v rámci klasickej poézie narába špecifickým spôsobom. Posledný tematický okruh bude venovaný rôznym „reinkarnáciám“ buddhizmu a taoizmu v neoklasickej tvorbe.

4.1.1 Intertextualita

静夜思

1. 现在我所想到的其实不在言内
2. 它们此刻已流落在外
3. 四下里风流遍地
4. 庭台和楼阁无一不被灌满
5. 或冷落。我看见它们
6. 竟是如此钟情
7. 倾身于我所亲植的一草一木
8. 并且流连，怠倦
9. 这样心热的想念转眼传到了掌心
10. 让我在一首诗中身不由己

Myšlienky za tichej noci

[Myšlienky,] ktoré mi teraz napadajú, už vlastne nespočívajú v slovách
Teraz už sa potulujú po vonku, nespútané všade po okolí
Medzi dvormi a budovami niet takých, ktoré by [nimi] neboli zaplnené
alebo opustené. Vidím [som tým prekvapený],
že sú takéto zaľúbené
Nakláňajú sa ponad každé steblo a každý strom, čo som vlastnoručne zasadil
A otáľajú, unavené
Takéto vrele cnenie sa v okamihu presunie do dlaní
a spôsobí, že chtiac-nechtiac sa v básni

11. 缅怀往昔，为古代那些守誓的人缄口不语 ponorím do spomienok, a kvôli tým
ľuďom dávnych dôb, ktorí plnia
prísahu, mlčím
(Wan, Xiao 1993: 533)

Táto báseň je v poradí piatou z desiatich básní tvoriacich cyklus „Domáce básne a povery“ (*Hu nei de shige he mixin* 户内的诗歌和迷信) bratov Songovcov. Titul básne je očividným odkazom na jedno z najznámejších čínskych štvorverší¹³ od tangského básnika Li Baia 李白 (701-762):

静夜思

Myšlienky za tichej noci

床前明月光，	Pred lôžkom jasné svetlo mesiaca,
疑是地上霜。	objavila sa to azda na zemi inovät’?
舉頭望明月，	Zdvihnem hlavu a hľadím na mesiac,
低頭思故鄉。	skloním hlavu a myslím na svoju rodnú zem.

Interpretáciu básne v rámci hesla „*Jing ye si*“¹⁴ na stránke baidu.com, ktorú považujeme reprezentatívnu z hľadiska dnešnej mainstreamovej percepcie, môžeme parafrázovať takto: v básni je popísaný jesenný večer a pocity básnika, ktorý vo svojej izbe zodvihol tvár k mesiacu; vyjadruje pocestného smútok za domovom, napísaná je sviežim a prostým jazykom, oplýva nevypovedanými významami a je odjakživa veľmi rozšírená. Celá báseň je sugestívnym obrazom mesačnej noci a zároveň zachytáva poryvy básnikových pocitov a mysle. Báseň je kratučká, obsah i jazyk, ktorým je písaná, je jednoduchý a ľahko pochopiteľný, vyvoláva však hlboké dojmy, a priťahuje čarom prirodzenosti a spontánnosti. Nevypovedaného je tu typicky mnohonásobne viac než vypovedaného.

¹³ Táto báseň má špeciálny význam aj v česko-slovenskom prostredí – v Mathesiových Zpěvech staré Číny je *Jing ye si*, v jeho preklade „Dumy za tiché noci“ či v neskorších vydaniach „Poutník se probouzí v hospodě za noci“, označená za najprekladanejšiu čínsku báseň; len do češtiny bola preložená minimálne päťkrát (v podaní J. Pšeničku, B. Mathesia, O. Žižku, M. Ryšavej a F. Hrubína). Mathesius ju v doslove k vydaniu z roku 1939 spomína ako ukázkový exemplár čínskej lyriky, o ktorej hovorí v širšom kontexte dobového európskeho záujmu o čínsku kultúru, a zároveň ako symbol toho, čo mu vo vlastnej kultúre chýba – vidí ju ako ideálny prostriedok pre „nastavenie zrkadla našej civilizácii“, ktoré má viesť k jej prehodnoteniu a vylepšeniu (pre podrobnú analýzu textu vid’ článok: ZÁDRAPOVÁ, Anna. 2012. „Bohumil Mathesius, Jaroslav Průšek a Zpěvy staré Číny“. *Studia Orientalia Slovaca* 11, 2: s. 239-271. Dostupné z: https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/kvas/SOS_11_2/06_14zadrapova-form130130_Kopie.pdf).

¹⁴ Vid’ <https://baike.baidu.com/item/静夜思/214?fr=aladdin>

Báseň bratov Songovcov sa v istom zmysle začína tam, kde tá Li Baiova končí – rozprávač je pohltený myšlienkami, ktoré ho napadajú, a ktoré „nespočívajú v slovách“, teda sa slovami už nedajú vyjadriť (pravdepodobne ide o hravú narážku na koncept „nedopovedanosti“, dosl. hľadania „významu za slovami“ *yan wai zhi yi* 言外之意 – vid' s. 14). Autor tieto svoje myšlienky personifikuje tým, že im prisudzuje kvalitu *fengliu* 风流, vyhradenú géniom – slobodomyselným veľkým duchom, akým bol práve Li Bai – nespútanosťou mysle a konania, s ktorou sa „potulujú“ po vonku všade naokolo, ako sa im zachce, pričom všetky zákutia sú nimi buď ešte zaplavené, alebo už opustené. Autor s prekvapením zisťuje, že ho neopúšťajú, ale že sa im uňho naopak zapáčilo, spočívajú uňho a premáhajú ho. „Vrelé“ či možno spaľujúce „cnenie“ (*xiangnian* 想念 – pocit, že človeku niekto chýba, smútok za niekým) možno (vzhľadom k názvu a pokračovaniu básne) vykladať ako smútok za Li Baiom, resp. za velikánmi jeho formátu, oni sú jeho domovom. Tento pocit sa prenáša do dlane (možno doslovne, fyzicky – ako myšlienka na stisk ruky či objatie, možno v prenesenom zmysle, primeje ho k tomu, že rozprávač berie do ruky Li Baiove básne, či naopak pero, aby vyjadril svoje pohnutie), a spôsobí, že autor v básni (zrejme Li Baiovej *Jing ye si*) nedobrovoľne, bez vlastnej kontroly prepadne spomínaniu na minulosť, a kvôli tým ušľachtilým ľuďom dávnych dôb, akým bol Li Bai, svoje myšlienky nesformuluje do slov (možno preto, že si je vo svojej skromnosti vedomý, že aj tak nedosiahne ich dokonalosť, alebo preto, že je natoľko premožený citom, že toho nie je schopný).

Formálne je táto báseň bytostne moderná – je písaná jazykom *baihua* vo voľnom verši; základnou jednotkou je verš, a nie dvojveršie, ako je tomu u klasického žánru *shi*. Charakteristický pre modernú poéziu je enjambment, v niektorých prípadoch predel medzi dvoma vetami uprostred verša. Dĺžka veršov je nepravidelná, nenachádzame rýmy ani paralelizmus. Na rozdiel od konvencií básní *shi* tu nemáme naznačený časový ani miestny údaj (vd'aka názvu básne sa prípadne môžeme domnievať, že zasadenie básne je zhodné s jej predlohou). Dá sa však uvažovať nad rysmi klasickej výstavby básne *shi* – *qi* 起, *cheng* 承, *zhuan* 轉, *he* 合, hoci rozdelenie básne na jednotlivé kroky nemá jednoznačné riešenie (okrem iného k tomu prispieva aj nekorešpondovanie hraníc vetných celkov a veršov).

Z tónu a vyznenia básne jasné, že bola myslená ako vážna, vysoká literatúra, a písaná so snahou o náhľad a atmosféru klasickej poézie. Jazyk básne je kultivovaný a nie príliš komplikovaný, štylisticky výraznejšie z textu vystupuje vyššie zmienený výraz *fengliu*. Nezvyklé je aj spojenie „*tingtai he louge* 庭台和楼阁“, zrejme odvodené z výrazu *ting tai lou ge* 亭台楼阁, teda okrasných architektonických prvkov klasických elegantných priestorov, ako

sú záhrady či parky – výberom výrazu autor evokuje obraz upravenej scenérie určenej pre potechu oka, ktorá môže byť odrazom autorovho vnútra či obrazov z jeho spomienok – skutočná krajina mimo básnikovho vnútra v básni prakticky nie je spomenutá – bratia Songovci vo všeobecnosti využívajú prírodné motívy len minimálne. Básnická krajina je teda budovaná okolo upravenej scenérie – prakticky jediným prírodným motívom je zmienka o „všetkých stebľách trávy a stromoch/v každom stebľe, v každom strome“ (*yi cao yi mu* 一草一木), pričom autor dáva lexikalizovanému výrazu okrem jeho preneseného významu (tj. „každá maličkosť“) aj význam doslovný, keď píše, že ich vlastnoručne sadil. Medzi obrazom myšlienok túlajúcich sa všade naokolo a ich skláňaním sa nad jednotlivosťami krajiny vidíme zmenu perspektívy – zameranie sa na detail. Autor pracuje s prelínaním vlastného subjektu s realitou okolo neho – jeho myšlienky naplňajú priestor naokolo, on nad nimi stráca kontrolu a upadá do nostalgie.

Ak konfrontujeme túto „adaptáciu“ básne *Jing ye si* s jej predlohou, vidíme posun vo význame básne. Kým Li Baiovi dal prírodný jav podnet na ponorenie sa do myšlienok na domov, Songovcami vytvorený rozprávač v básni nesmúti za domovom, ale za veľikánmi dávnych čias, ktorí ho dojímajú a ktorých pamiatku si ctí, a o ktorých sa môžeme domnievať, že sú jeho domovom. Bratia Songovci poňali túto báseň ako symbol – symbol kultúry, ktorá im je drahá a blízka, s ktorou sa vedia stotožniť. Pokúsili sa vytvoriť báseň, ktorá je syntézou tradície a modernity, ako štylisticky, tak prostredníctvom obraznosti a intertextuality.

Ďalším príkladom básne, ktorá je celá odkazom na inú báseň (hoci v tomto prípade sa na ňu neodkazuje priamo v titule – spomenutý je len jej autor), je *Jing* 镜 (Zrkadlo) od Cheqianzia:

镜

---- 贾岛

1. 镜中的雪是淡淡的蓝
2. 忽又紫了
3. 镜中少女的脸庞潮红，压歪的绿鬓
4. 披散开来
5. 柔软的肩上蓝影点点绿影斑斑
6. 飞鸟闪过。贾岛仙宿醉未醒

Zrkadlo

---- Jia Dao

Sneh v zrkadle je bledo modrý
 Odrazu spurpurovel
 Tvár dievčaťa v zrkadle sa červená,
 Nabok zopnutý temný uzol vlasov
 sa rozpustí
 Na mäkkých ramenách škvrny modrých
 tieňov, pásy zelených tieňov
 Vtáky sa mihnú. Jia Daoxian ešte
 nevytriezvel,

- | | |
|------------------|---|
| 7. 看美人，看剑 | Díva sa na krásnu bytosť, díva sa na meč |
| 8. (美人在镜中偷觑着他呢) | (krásna bytosť ho v zrkadle tiež ukradomky pozoruje) |
| 9. 欣长的手指感到剑锋羯饮鲜血 | Dlhé prsty zacítia ostrie meča smädné po krvi |
| 10. 剑指处 | Tam, kam ukazuje meč |
| 11. 水仙花忍不住冷颤 | Narcis sa nevdojak zachveje |
| 12. 广阔的叶子破成春兰 | Ako sa široké listy potrhali, stali sa z nich jarné orchidey, |
| 13. 春兰如丝呵！昨夜的烛泪 | Ach, jarné orchidey sú ako hodváb!
Kropaje vosku zo včerajšej noci |
| 14. 打疼了清澈的月色 | Ublížili priezračnosti mesiaca |
| 15. 镜中月总是蓝蓝的圆 | Mesiace v zrkadle je stále modrý kruh |
| 16. 贾浪仙，贾浪仙 | Jia Langxian, Jia Langxian |
| 17. 骑马去了 | Odcválal na koni |
| 18. 红酥手失声痛哭 | Bájna krásavica mlčky narieka |
| 19. 几个好朋友凑足了买马的钱 | Pár dobrých priateľov sa mu pozbieralo na koňa |
| 20. 贾浪仙，贾浪仙 | Jia Langxian, Jia Langxian |
| 21. 骑马去了 | Odcválal na koni |
| 22. 打听大侠的消息 | Pýtajte sa na chýry o veľkom spravodlivom pomstiteľovi |
| 23. 腰上的剑 | Meč za pásom |
| 24. 已磨了十年 | Leštil už desať rokov |
- (Wan, Xiao 1993: 923-924)

Báseň *Jianke* 劍客 (Šermiar), na ktorú Cheqianzi odkazuje (aj explicitne, uvedením mena jej autora) napísal neskoro tangský básnik Jia Dao 賈島 (779-843), zdvorilostným menom Langxian 浪仙. Ide o jednu z jeho najznámejších básní:

劍客	Šermiar
十年磨一劍，	Desať rokov som leštil meč
霜刃未曾試。	Jeho mrazivo [jasnú] čepeľ som ešte ani raz nevyskúšal.
今日把示君，	Dnes ho ponúknem Vám, pane,
誰有不平事。	[povedzte mi,] komu sa deje nepravosť.

Pôvodná báseň je kratučké štvorveršie, vyjadrujúce vytrvalosť a túžbu po uznaní. „Meč“ v básni sa dá interpretovať ako skutočný meč v rukách spravodlivého pomstiteľa, ale zároveň sa dá chápať aj ako autorov talent a schopnosti, ktoré, ako sa v básni sťažuje, boli doteraz prehliadané, a ktoré by rád ponúkol cisárovi k službám.

Po prečítaní oboch básní je na prvý pohľad zjavné, že Cheqianzi sa pôvodnej predlohy chopil iným spôsobom, ako Songovci v prípade *Jing ye si*.

Báseň je plná významov súvisiacich s tradičnou poéziou. Motív zrkadla, ktoré je v názve básne (v archaickej jednoslabičnej forme *jing* 鏡, a nie v modernej čínštine bežne používaného dvojslabičného výrazu *jingzi* 镜子), je okrem iného tradične spätý s palácovou poéziou, populárnou v období Šiestich dynastií (*Liuchao* 六朝) (220-618 n.l.). Typickým stereotypom palácovej poézie je postava osamelej ženy v prostredí luxusného budoáru, ktorá obvykle smútiac za svojím milencom (často ide o jednostrannú milostnú aféru) bdie v noci pri svite mesiaca, pričom báseň sa sústreďuje na popis jej krásy a luxusného prostredia, ktorých atribútmi sú drahé a krásne umelecké predmety, šaty, šperky, prívesky a líčidlá (Laing 1990: 288). Mnohé z týchto predmetov boli používané v metaforickej rovine na vyjadrenie stavu mysle či pocitov – napr. okrúhly vejár, sviečka, alebo pár mandarínskych kačičiek vyšitý na prestieradle či na závesoch. Podobnú funkciu malo aj zrkadlo – častou scénou v básňach bola ranná toaleta, kedy si žena po zobudení česala vlasy a líčila sa, pričom zrkadlo bolo neoddeliteľnou súčasťou oboch týchto činností, a zároveň niekedy slúžilo ako indikátor ženíných citov (zaprášené zrkadlo bolo napr. symbolom zanedbanej ženy, ktorá vo svojom nešťastí stratila záujem o svoj vzhľad) (tamtiež).

Ako vidíme, Cheqianzi využitím tohto súboru motívov na prvý pohľad naznačil posun oproti pôvodne vyhranene mužskej básni (meč ako atribút udatného muža pripraveného bojovať za spravodlivosť, politické ambície, jednoduchý, priamy štýl) do „ženského“ (hoci vytvoreného mužmi a podávaného z ich pohľadu) sveta budoárovej poézie. Ako však píše Hsü

(1996: 36), „V čínskej literatúre bolo postavenie žien na okraji spoločnosti často používané ako metafora pre mužskú frustráciu. Podriadenosť žien a ich závislosť na svojich mužských náprotivkoch – napr. ako manželiek – slúžili ako analógia pre vzťah subjektov voči vladárovi. Žena, ktorá upadla do nepriazne, bola preto často metaforou pre nedocenené talenty. Práve tak ako dáma v paláci, ktorá nedokáže upútať pozornosť cisára upadá do nešťastia, tak je talentovaný muž nerešpektovaný vladárom vynechaný z politickej scény, a tak stráca svoje centrálné postavenie v čínskej spoločnosti“. Ponúka sa nám tu tak niekoľko rovín interpretácie.

Báseň začína obrazom odrazu bledomodrého (pravdepodobne odrážajúceho svet mesiaca, prípadne prichádzajúce brieždenie) snehu v zrkadle, ktorý náhle spurpurovel – dievčina si sadla k toaletnému stolíku a zrkadlo odrazilo jej začervenanie. Dievčina si rozpustila vlasy. Za škvrnami modrých tieňov a pásmi zelených tieňov si môžeme predstaviť viacero vecí: môže ísť o „zelené“ (*lǜ* 绿) vlasy, ktoré sa dievčine rozvinuli po ramenách; alebo o svetlo mesiaca presvitajúce oknom cez listie, pričom sa vzhľadom k snehom indikovanému ročnému obdobiu a naznačenému žánru básne môžeme domnievať, že ide o bambusové listy, ktoré svojou štíhlosťou tradične evokujú ženskú krehkosť, a svojou vždy zelenou farbou zároveň reprezentujú stálosť (Laing 1990: 290). Bambus sa možno rozkýval, ako oň zavádili prelietajúce vtáky, a vytvoril tak hru svetla a tieňov; prípadne môže tento popis odkazovať na vzor odevu, ktorý má dievčina prehodený cez ramená, a vtáky môžu byť súčasťou ornamentu na nejakom predmete, ktorý sa mihol pred zrkadlom – najpravdepodobnejšie je, že sa tam mihol vyšíty vzor dvojice mandarínskych kačičiek – symbol manželskej lásky a vernosti (tamtiež: 288) – na prikrývke, pod ktorou sa pohol básnik, ktorý takto prichádza na scénu v druhej časti verša.

Objavuje sa tu tak prvý náznak odklonu od typickej sentimentálnej scény budoárovej poézie – dievčina nie je osamelá, jej milenec je s ňou v izbe spolu s ňou v neromantickej pozícii opilca (hoci niektoré palácové básne začínajú prebudením po noci strávenej s milencom, ktorý musí ísť za svojimi povinnosťami, kým kráska sa vracia do budoáru, kde za ním smúti). Znak *xian* 仙 – (taoistický) nesmrteľný – pripojený v básni k jeho menu odkazuje jednak na jeho zdvorilostné meno (ktorým potom básnika autor oslovuje v 16. a 20. verši), jednak zrejme súvisí s jeho (s taoistickými pustovníkmi zdieľanou) záľubou v alkohole, ktorou bol vraj povestný, a ktorá je tematizovaná aj v básni. V dozvukoch opitosti sa díva na dievčinu označenú výrazom *meiren* 美人 (krásna, ušľachtilá bytosť), ktorý už od čias Qu Yuana a jeho *Lisao* 離騷 (Stretnutie s horkosťou) označuje v rámci poňatia milostnej básne ako politickej alegórie vladára, po ktorého priazni túži odvrhnutý dvoran. Dievča ho zároveň pozoruje v zrkadle, zrejme teda sedí chrbtom k nemu. On sa díva na svoj meč, ktorý nahmatá prstami

a pocíti (zrejme alkoholovým opojením zvýraznený) smäd jeho ostriu po krvi. Zdá sa mu, že narcis, ktorého čínsky názov tiež obsahuje znak *xian* 仙, viaže sa k skorej jari (spolu so snehom a v nasledujúcom verši použitým obrazom jarnej orchidey teda slúži ako časový údaj), a podľa Eberharda (2001: 168) symbolizuje rovnako ako orchidea manželskú dvojicu, sa zachvel od strachu pred jeho mečom.

V ďalšej strofe je dievčina označená ako orchidea – ozdoba bohýň, tajomná kvetina spojená s jarou, ktorá je v čínskej tradícii asociovaná so ženskou krásou a cnosťou skromnosti, a zároveň i symbolom cnostného muža (Hrdličková, Trnka 2009: 131-135). Opäť sa vraciame k jazyku paláцovej poézie: kropaje sviečky sú konvenčným metaforickým označením slz dievčiny¹⁵ – zahmlili jej zrak, a tak „ublížili priezračnosti mesiaca“, ktorý sa v zrkadle odráža taký, aký je. Tieto verše predznamenávajú vývoj udalostí nasledujúcich dvoch strof: Jia Langxian odišiel na koni, zatiaľ čo dievča za ním ticho žiali. Z veršov je zjavná irónia – dievčina je v súlade s konvenciami paláцovej poézie označená konvenčným výrazom pre legendárnu krásavicu *hong su shou* 红酥手 – neopúšťa ju však vznešený muž, ktorého volajú povinnosti, ale neúspešný úradník, ktorý ešte nie celkom triezvy vyráža konať hrdinské skutky. Tento kontrast vytvára takmer parodický efekt.

Báseň umožňuje ešte iné čítanie – interpretáciu básne ako metafor (prvého?) sexuálneho styku (v žánri klasickej paláцovej poézie je popis sexuálnych radovánok tabu, no fyzický kontakt mohol byť decentne naznačený rôznymi narážkami, typicky napr. motívom rukávov z priesvitnej látky (Laing 1990: 288)): sneh odrážajúci mesiac – evokuje čistotu a nevinnosť, spurpurovel – krvou, alebo rumencom. Dievčina sa červená, zopnuté vlasy sa jej uvoľnia (motív rozpustených či rozstrapatených vlasov sa v dvorskej poézii vyskytoval ako konvenčná metafora zachytávajúca ženu po sexuálnom styku)¹⁶. Pohyb prikrývky – Jia Daoxian sa díva na dievča a na svoj „meč“, ktorý je „smädny po krvi“; jeden z nich sa „meča“ dotkne prstami, a „narcis“, na ktorý je namierený, sa „rozochveje od strachu“. Obraz „jarnej orchidey“ skrýva aj sexuálne konotácie – „jarný“ je v tradičnej kultúre eufemizmom pre „erotický“, orchidea je zas okrem iného spájaná aj s kurtizánami (Hrdličková, Trnka 2009: 133). Preklad 12. a 13. verša môže znieť aj takto: „Ako sa široký list potrhal, zmenil sa na jarnú orchideu / Ach, jarná orchidea je ako hodváb!“, z tohto uhla pohľadu vyznieva aj zvyšok strofy

¹⁵ Vid' napr. druhú z Dvoch básní na rozlúčku (*Zèng bié èr shǒu qí èr* 贈別二首其二) od tangského básnika Du Mua 杜牧 (803-852), ktorú venoval mladučkej kurtizáne z Yangzhou (vid' Lomová 1995: 155-158): „蠟燭有心還惜別, Sviečky majú srdce, keby im bolo ľúto rozlúčky, 替人垂淚到天明. miesto človeka by do rána prelievali slzy.“

¹⁶ Vid' napr. básne „Milenka venuje svojmu pánovi“ (*Àijī zèng zhǔrén shī* 愛姬贈主人詩) či „O manželkinom spánku za bieleho dňa“ (*Yǒng nèirén zhòumián shī* 詠內人晝眠詩) (Lin 1999: 123-136).

– „Slzy vosku včerajšej noci / ublížili priezračnosti mesiaca / Mesiac v zrkadle je stále modrý kruh“ tiež inak. Zrkadlo tu v tomto prípade figuruje ako nestranný, nezainteresovaný svedok. Jia Langxian napokon odchádza od milenky za ďalšími erotickými dobrodružstvami.

Ako vidíme, kým Songovci využili odkaz na Li Baiovu báseň na tematizáciu svojho vzťahu k tradícii, ktorú *Jing ye si* reprezentuje, pričom tak činia so všetkou vážnosťou, Cheqianzi predlohu spracoval ako modernú verziu palácovej básne, predvádzajúc tak svoju schopnosť rafinovaného využitia postupov a konvencií klasického básnického jazyka, ktoré využil ironicky. Oproti pomerne jednoznačnej básni Songovcov pracuje v básni „Zrkadlo“ čitateľ s niekoľkými naznačenými rovinami významov, ktoré umožňujú rôzne interpretácie básne.

Zaujímavým príkladom intertextuality je 4. báseň z cyklu „Domáce básne a poverý“ bratov Songovcov menom „8. dňa 4. mesiaca som si spomenul na závan vetra spred niekoľkých dní“ (*Bāyuè sīrì yì shùtiān yǐqián de zhènfēng* 八月六日忆数天以前的阵风; datované 4.8.1988 v noci). V tejto básni nachádzame intertextové narážky z rôznych zdrojov, pričom najvýraznejšou je parafráza veršov z „Popisnej básne o vetre (*Feng fu* 風賦)“, prisudzovanej Song Yuovi 宋玉 (jednému z autorov skladieb v Čchuských piesňach). Je to zaujímavý výber, keďže žáner popisných básní *fu* je obecné marginalizovaný a až v posledných rokoch začína byť znovu objavovaný literárnymi historikmi. Songovci však mali na začiatku svojej tvorby (t.j. len pár rokov pred napísaním tejto básne) ambíciu tvoriť moderné *fu* (viď s. 33), inklinácia k tomuto žánru teda u nich zrejme nie je náhodná. Za zmienku stojí aj to, že „Popisná báseň o vetre“ je zahrnutá v známej stredovekej antológii *Wenxuan* 文選, ktorá často slúži ako primárny zdroj pre tých, ktorí čítajú stredovekú, resp. staršiu poéziu.

八月六日忆数天以前的阵风

1. 草席在地的一个月，
2. 阴气穿堂而来，
3. 在室内形成我们许久未有的心情：
4. 清凉而干净，仿佛风中夹杂些许雨滴
5. 轻轻打在染苔的阶前。

8. dňa 4. mesiaca som si spomenul na závan vetra spred niekoľkých dní

V mesiaci, kedy sú rohože na zemi,
chladivý vietor zavanul sieňou,
V izbe vytvoril náladu, akú sme už dlho
nezažili:
Chladnú a čistú, akoby bolo vo vetre
primiešaných pár kvapiek dažďa
Ľahučko klopkajúcich na machom
obrástnený prah

- | | |
|--|---|
| <p>6. 我们澄心静气，身体里外相迎，</p> <p>7. 双肺与脾脏为风气所动，</p> <p>8. 心旌亦一阵招摇。</p> <p>9. 好些天来它们都不曾散去，</p> <p>10. 在内景中困顿，长日思睡，</p> <p>11. 成为我们体内亲密的一群。</p> <p>12. 这让我想起一些歌赋中起于青萍之末的</p> <p>13. 那些风，它们直抵中宫</p> <p>14. 为一些富贵的衣袍所受</p> <p>15. 以及起于巷道的那些贫女的风</p> <p>16. 还有医书里起死回生或夺命的风。</p> <p>17. 可是它们并没有在此聚于庭堂</p> <p>18. 我们屏气倾听之际感到的这些</p> <p>19. 不是邪风入内这样的教训，而是</p> <p>20. 另一种光景：隐忍，同时也逸散，</p> <p>21. 然而一息尚存，</p> <p>22. 在内堂以外的皂壁前施施而行，</p> <p>23. 吹拂我们，使人们前额变凉，</p> <p>24. 在一地草席上男女杂坐，</p> <p>25. 默度户内的光阴</p> | <p>Sme v stave čistoty a pokoja, vítame ho
navonok i vnútri</p> <p>Vietor hýbe pľúcami a slezinou,</p> <p>Srdce sa tiež predvedie</p> <p>Po mnoho dní sa nerozptýlia</p> <p>Lapené vo vnútri, celý deň ospalé,</p> <p>Stanú sa známou skupinkou v našom
tele</p> <p>To mi pripomenulo tie vetry, ktoré
v starých básňach povstávajú zo
špičiek zelenej žaburiny,</p> <p>Vojdú priamo do paláca</p> <p>A prijmú ich nejaké drahocenné rúcha</p> <p>Aj tie vetry chudobných dievčat, ktoré
vznikajú v uličkách,</p> <p>A ešte tie vetry, čo v knihách medicíny
kriesia či usmrcujú</p> <p>Ale oni sa teraz vôbec nezhrmaždili tu
vo dvore</p> <p>Kým so zatajeným dychom načúvame,
cítime, že toto</p> <p>nie je poučenie o tom, ako zákerný
vietor vstupuje do tela, ale</p> <p>že je to iná situácia: trezlivý,
a zároveň rozptýlený,</p> <p>ale do posledného dychu</p> <p>pomaly povievajúci mimo vnútorných
siení, za múrmi dvora,</p> <p>hladí nás, ochladzuje ľudom čelá</p> <p>Na dlážke celej pokrytej rohožami
muži a ženy sedia spolu</p> <p>A mlčky doma trávia zostávajúci čas</p> |
|--|---|

(Wan, Xiao 1993: 215-216)

V pôvodnom texte už spomínanej popisnej básne *fu* sa hovorí o duálnych aspektoch vetra, ktorý sa delí na „mužský vietor“, ktorý „povstáva zo špičiek zelenej žaburiny“ a „fúka len na vladára a jeho palác“, je chladivý a príjemný, kým „ženský vietor“, ktorý fúka na obyčajných ľudí, škodí a prináša choroby (Knechtges, Xiao 2014: 7). „Mužský vietor“ sa prejavuje tak, že najprv duje zúriivo a divoko, no zároveň očistne, ničí kvety a nesie so sebou ich vône, lieči a osviežuje, a keď potom jeho sila slabne, začne sa rozširovať a rozptyľovať; po svojom vyčíňaní dorazí vietor aj do najvnútornejších komnát paláca a tam sa stane vladárovým vetrom (tamtiež: 9-11). „Ženský“ vietor naproti tomu vzniká v odľahlých uličkách, nesie so sebou choroby, prach a hnilobu, a deravými stenami preráža do domov chudobných (tamtiež: 11-12). Slupski a Lomová (2006: 135-136) básneň interpretujú takto: „*Feng fu* patrí do kategórie „básní o predmetoch (yong wu)“, v ktorých je prostredníctvom popisu „vecí“ (v tomto prípade vetra) vyjadrené moralizujúce posolstvo. ... Kráľ sa teší príjemným vánkom a nadhodí, že tento vánok zdieľa so svojím ľudom. Song Yu s ním polemizuje. Skrze farbistý popis vetra, ktorý na jednej strane spríjemňuje pobyt vladárovi v paláci a na druhej strane v podobe drsného vetra trápi úbožiakov v úbohých chatrčiach, vysloví domnienku, že vietrovanie inak pre bohatých a inak pre chudobných. Toto posolstvo je tradične vykladané ako zdvorilo vyslovená kritika na adresu rozmarného života kráľa, ktorý nehľadá na utrpenie svojho ľudu.“

Z titulu básne i jej začiatku je zjavné, že autor sa básneň snaží štylizovať ako spomienku na konkrétny (a presne datovaný) osobný zážitok rozprávača, ktorý bol podnetom pre vyvolanie asociácie s dávnym textom. Vietor, o ktorom hovorí rozprávač, keď popisuje svoj zážitok, je príjemný, osviežujúci, silný a očistný – vchádza do izby a prevetráva jej obyvateľov zvonka i zvnútra. Motív vetra sa v básňach Songovcov objavuje často (ako uvidíme v ich ďalších básňach), pričom zvykne symbolizovať inšpiráciu a závan ducha tradície, pričom je však zvyčajne zároveň nositeľom zmeny či inovácie. Pri popise svojich vlastných stavov i stavov príbuzných rozprávača je použitý slovník tradičnej čínskej medicíny: *fēngqì* 风气 zo 7. verša a „zákerný vietor (*xié fēng* 邪风)“ z 19. verša sú oba výrazy pre ochorenie spôsobené (nadmerným) vystavovaním sa (škodlivému) vetru (*xié fēng* tiež znamená „zlý, morálne škodlivý“). Narážka na spomínanú popisnú básneň *fu* sa začína v 12. verši, kde ju rozprávač priamo tematizuje v meta-rovine, t.j. hovorí o tom, ako si spomenul na „iný vietor“ – na dva aspekty vetra, ktoré spomína Song Yu, a na vietor z lekárskeho kníh, ktorý môže prinášať život alebo smrť.

Vzápätí však rozprávač konštatuje, že vietor, o ktorom hovorí on, nie je ani jeden z týchto vetrov, nie je ničivý ani škodlivý, nie je vyhradený len urodzeným alebo naopak chudobe – je to vietor, ktorý hladí, osviežuje, jemne povieva vonku (tu je použitý wenyanyizmus *shī shī ér xíng* 施施而行, teda „pomaly kráčať“, kt. pochádza zo Shijingu). V závere básne sa

autor vracia k začiatku zmienkou o rohožiach, ktoré spája s ďalšou narážkou – výrazom *nán nǚ zá zuò* 男女杂坐, teda „muži a ženy sedia spolu“, ktorý odkazuje na výrok z *Li ji* 禮記 (Kniha obradov), jednej z piatich kníh konfuciánskeho kánonu: „Ženy a muži nemajú sedieť spolu, ani mať spoločný stojan na šaty, ani používať rovnakú osušku či hrebeň, ani dovoliť, aby sa ich ruky dotkli pri podávaní vecí.“ (男女不雜坐。不同櫛櫛，不同巾櫛，不親授。) ¹⁷. V rovnakom znení, ako u bratov Songovcov nachádzame túto formuláciu v *Shi ji* 史記 (Kniha vrchných pisárov) v Biografii šašov (滑稽列傳), je možné, že ide o narážku na *Li ji*: „Niekedy sa nájdem na dedinskom zhromaždení, ženy a muži sedia spolu, víno sa podáva stále dokola, hrajú sa pijanské hry, združujú sa do družstiev, bez zábran si možno podávať ruky, hľadiť na koho človek chce, najprv (ženám) padali náušnice, potom odkladali (muži) ihlice z vlasov [tj. odkladali čiapky, aby so ženami vstúpili na lôžko] (若乃州閭之會，男女雜坐，行酒稽留，六博投壺，相引為曹，握手無罰，目眙不禁，前有墮珥，後有遺簪 ...)“.

Intertextové narážky sa vyskytujú aj v textoch básní, kde nie sú dominantným prvkom, ale v rôznej miere prispievajú k pochopeniu významu celej básne. Môžu mať podobu citácie verša konkrétnej básne, alebo parafrázy motívu viažuceho sa ku konkrétnemu textu ¹⁸. Príklady takýchto básní budeme rozoberať v nasledujúcich podkapitolách – vid' napr. Cheqianzi: „Modlitebná podložka (*Putuan* 蒲团)“, Bratia Songovci: „Pár laických učeníkov v básni (*Shī zhōng de jǐgè sùjiā zǐdì* 诗中的几个俗家子弟)“ a ďalšie.

4.1.2 Tematizácia vzťahu k tradícii

Reflexia vzťahu autorov k domácej tradícii je v básňach často (nie však vždy) previazaná s intertextualitou alebo tematizáciou vzťahu k básnickej tvorbe. Básnici tu píšú viac či menej explicitne o svojom vzťahu k tradícii v užšom zmysle a k jej rôznym aspektom, k starým básnikom (ako sme videli vo vyššie uvedenej básni *Jing ye si*), či k rôznym konkrétnym dielam, pričom sa zďaleka neobmedzujú na básnické diela, ale vyberajú si námety z rôznorodej vzorky klasickej literatúry. Tento typ básní nájdeme v rámci skúmanej zbierky takmer výlučne v tvorbe bratov Songovcov – kým ostatní skúmaní básnici týmto spôsobom vzťah k tradícii až na výnimky (vid' posledná báseň, či prvá báseň nasledujúcej podkapitoly)

¹⁷ Vid' <<http://tls.uni-hd.de/procSearch/procSearchTxt.lasso?-MaxRecords=25&-SkipRecords=50&-SortField=tTextLabelPlus6SeqNos&-SortOrder=ascending&-SortField=&-SortOrder=ascending&-SortField=&-SortOrder=ascending&-SortField=&-SortOrder=ascending&-Op=bw&tTextLabel=LJ>>

¹⁸ V tomto kontexte je zaujímavý aj fenomén modernej intertextuality, kedy básnici v neoklasických básňach reagujú na básne súčasníkov, vid' napr. báseň bratov Songovcov „Niektorý v mojej myslí“ (*Xinmu zhong de mou yige* 心目中的某一个), ktorá v závere obsahuje narážku na báseň od básnika Wan Xia, čo je uvedené v poznámke pod čiarou k básni (Wan, Xiao 1993: 218-219).

netematizujú, v troch básnických cykloch o desiatich básňach, ktoré máme z tvorby Songovcov k dispozícii, nie je táto téma predmetom básne len výnimočne. Prvá báseň cyklu „Domáce úslovie“ (*Jiayu* 家语)¹⁹ menom „Čakanie na host'a“ (*Hou ke* 候客) z 22.4.1987, je svojím spôsobom manifestom postoja jej autorov k tradícii a tvorbe, a je tiež pravdepodobne jedinou ich básňou preloženou do európskeho jazyka (viď Day 2005: 280-281):

候客	Čakanie na host'a
1. 一个渡海前来看我的人	Jeden človek, ktorý ma prišiel navštíviť skôr, než odišiel za more
2. 如今打马从门前经过。	Teraz prešiel popred moju bránu
3. 他手里捧着一只司南，	V ruke drží kompas
4. 转入偏西的后山。	Vydáva sa k horám v pozadí zvažujúcim sa k západu
5. 我对他无话可喊，	Nemám za ním čo zakričať
6. 只在檐下，拴起互击的刀片，	Len pod prevísajúcou strechou viažem skrížené čepele
7. 又挂出门灯，	Vešiam k dverám svetlo
8. 然后以袖拂尘，打点铺房，	Rukávmi šiat potom zotieram prach, upravujem trocha izbu,
9. 静静地等他回来	A ticho čakám na jeho návrat
10. 这是天阴的日子，	Toto sú zamračené dni
11. 我舀出昨天接下的雨水，	Naberám dažďovú vodu zo včerajška
12. 默坐火边，温酒	Mlčky sedím pri ohni, zohrievam víno
13. 或苦心煎熬一付中药	Alebo usilovne preváram tradičný liek
14. 不一会儿会天色转暗，风打窗布，	Onedlho sa stmieva, vietor búši do závesov na oknách
15. 这一刻那个有心看我的人	V tejto chvíli ten človek, ktorý by ma rád navštívil

¹⁹ Môže byť odkazom na Konfuciove rodinné úslovie – *Kongzi jiayu* 孔子家語, prameň Konfuciových výrokov, ktorý je považovaný za doplnok Hovorov (*Lunyu* 論語) (viac k dielu viď Mair 2001: 94).

16. 该来掀开我家门帘，

By mal roztvoriť záves na mojich
dverách

17. 同我随便打一局无心的字牌。

A zahrať si so mnou jednu
nezáväznú partiu

(Wan, Xiao 1993: 202)

Day (tamtiež) vo svojom komentári k básni uvádza, že obsahuje kritiku básnikov, ktorí sa obrátili k západnej tradícii ako k novej básnickej autorite v Číne. Tých zosobňuje priateľ, ktorý sa vrátil spoza mora a teraz sa ženie popri rozprávačovom dome k západným horám (Day prekladá výraz *sinan* 司南 ako „poverenie úradníckym poslaním na Juhu“, a teda vidí postavu priateľa ako úradníka, ktorý teraz prebýva v západných horách; my sa pri preklade a interpretácii držíme prekladu výrazu *sinan* 司南 ako „kompas“, resp. starodávne čínske zariadenie podobné kompasu, ktoré na rozdiel od západného kompasu ukazovalo na juh), pričom hory môžu podľa Daya (tamtiež) byť symbolom authority. Skrížené čepele predstavujú konflikt, rozprávač ich však „viaže“, konflikt teda ďalej nerozdúchava – miesto toho, ako naznačuje titul básne, „očakáva host’a“, vidí teda nádej na obnovenie priateľstva; je dosť možné, že vyčkáva, kým priateľ zmúdreje a vráti sa k domácim hodnotám. Čas vyplňa aktivitami, ktoré Day (tamtiež) nazýva „ostentatívne čínskymi“, prípadne spôsobmi trávenia času v štýle dávnych učencov žijúcich v ústraní, viď verše 11.-13. Posledný verš Day (tamtiež) interpretuje ako výzvu zahrať si „banálnu hru na slovíčka“, pričom typ poézie branej ako nezávažná hra slov bola podľa neho „súčasťou tradície, ktorú sa Songovci snažia oživiť“.

Podobný motív človeka, ktorý sa básnika snaží presvedčiť, aby opustil svoj domov a vydal sa na cesty za lepším životom, sa vyskytuje v tretej básni toho istého cyklu menom „Správny chlap“ (*Haohan* 好汉; 24.4.1987):

Správny chlap

好汉

1. 这些天大风稍敛

V týchto dňoch sa silný vietor trochu
upokojil

2. 几辆马车停在我家门前

Zopár vozov s koňmi zastalo pred
mojimi dverami

3. 一批仿佛面善的人手提礼盒

Pár ľudí s láskavými tvármi
v rukách nesie dary

4. 神色严峻而亲切

Ich výraz je prísny a dôverný

5. 其中一个拿出丝绸和玉器

Jeden z nich vyberá hodváb
a nefritové náčinie

- | | |
|---------------------|--|
| 6. 形貌古旧、触手温暖 | Pôsobia starobylo, na dotyk sú jemné |
| 7. 请我随他们同走天涯 | Prosia ma, aby som sa spolu s nimi vydal až na koniec sveta |
| 8. 以秤分金 | Rozdelili by sme sa rovným dielom o peniaze |
| 9. 去天下所有上好的店铺里 | Išli do všetkých vynikajúcich obchodov sveta |
| 10. 换几套衣服穿穿 | Aby sme si nakúpili pekné šaty |
| 11. 我想起多年以前的这一天 | Spomenul som si na ten deň pred mnohými rokmi |
| 12. 另一批身形消瘦的人 | Iní ľudia chudej postavy |
| 13. 手捧书卷和司南 | V ruke držali knihy a kompas |
| 14. 渡海前来，劝我拖带一家老小 | Skôr, než odišli za more, prišli a radili mi, aby som vzal celú rodinu |
| 15. 迁居繁华的州城 | A presťahoval sa do prekvitajúceho kraja |
| 16. 如今时光流转，他们多数已有功名 | Teraz, keď uplynul nejaký čas, mnohí z nich už dosiahli uznanie a pocty |
| 17. 我还是这样起身迎客 | A ja tu stále takto vstávam a vítam hostí |
| 18. 听他们讲述惊天动地的事迹 | Počúvam, ako rozprávajú neuveriteľné príbehy |
| 19. 大伙纳头相拜，思谋落草 | Všetci skláňajú hlavy a preukazujú si úctu, vymýšľajú, ako utečú do lesa (a dajú sa na zboj) |
| 20. 然后摆下酒宴，击掌高歌 | Potom usporiadajú zábavu s vínom, tleskajú rukami a vyspevujú |
| 21. 灯火通宵达旦 | Svetlá svietia po celú noc |
| 22. 天明时我送走他们，大风又起 | Keď sa rozvidnie, vypravádzam ich, opäť sa dvíha silný vietor |
| 23. 我心里已经一片安宁 | V mojom vnútri už zavládol pokoj |

Ako sme spomínali v predošlej kapitole (viď s. 49), motív vetra sa v básňach Songovcov vyskytuje často a zvykne predstavovať závan inšpirácie v súvislosti s tradíciou, so starým svetom a literárnymi dielami, v ktorých je tento svet zachytený. Rámcuje aj túto báseň, kde ako „silný vietor“ evokuje skôr určitú prekážku, no paradoxne, keď ustáva, umožní prístup rôznym rozptýleniam; keď sa však znova zdvihne, rozprávač je opäť sám a cíti pokoj. Lákadlá vonkajšieho sveta sa objavujú v podobe potulných obchodníkov, ktorí sa o tradíciu zaujímajú zo zisťného hľadiska, je pre nich len prostriedkom, artiklom. Rozprávačovi to pripomenie inú skúsenosť spred rokov, kedy tí, ktorí odišli za more (priateľ z predchádzajúcej básne bude zrejme jedným z nich) presviedčali aj jeho, nech ide za tým, čo sa im javilo ako lepší život. Mnohí, ako pripúšťa, dosiahli úspech, kým on stále len „víta hostí“, ktorí prichádzajú a zas odchádzajú. Zjavne ho to však nemrzí – báseň pôsobí dojmom, že táto návšteva predstavuje (vítané) spestrenie, no zároveň je zjavné, že rozprávačovi stačí byť poslucháčom „neuveriteľných príbehov“ a nežiada sa mu opustiť svoj spôsob života. Podobne, ako kedysi Tao Yuanming, je spokojný s tichým životom v ústraní, v domove, ktorý preňho predstavuje tradícia.

V tvorbe bratov Songovcov nájdeme aj prípady polemiky s tradíciou, resp. básne, v ktorých polemika s určitým aspektom tradície je prostriedkom vyjadrenia nejakej myšlienky. Príkladom takejto básne je prvá báseň cyklu „Na jeseň roku *wuchen* som s pánom Chaiom pobudol desať dní vo Fangshanskej akadémii, a napísal desať básní (*Wùchénqiū yǔ Cháishì zài Fángshān shūyuàn dù rì yǒu xún, dé shī shí shǒu* 戊辰秋与柴氏在房山书院度日有旬，得诗十首)“. Už názov tohto cyklu je štylizovaný podľa vzoru klasickej príležitostnej poézie – jazyk *wenyan*, rok 1988 zapísaný v tradičnom formáte, tradičné úctivé titulovanie. „Pán Chai“ v týchto básňach vystupuje ako blízky priateľ, s ktorým rozprávač zdieľa spoločné hodnoty a záujmy – niekedy o ňom píše v druhej, inokedy v tretej osobe (vystupuje taktiež v prvej básni cyklu „Domáce básne a poverby“). Každá z desiatich básní tematizuje inú časť tradície: v prípade básní, ako sú „S pánom Chaiom vo Fangshanskej akadémii stretávame postavy z Červeného pavilónu (*Yǔ Cháishì zài Fángshān shūyuàn xiāngyù Hónglóu zhōng rén* 与柴氏在房山书院相遇红楼中人)“, či „V ktorýsi deň si čítame Pu Songlingove príbehy (*Mǒurì màndú Pú Sōnglíng gùshi* 某日漫读蒲松龄故事)“, je predmet básne jasný už z titulu. Podobne je tomu aj v prípade prvej básne cyklu – „Jeden argument proti Povzbudzovaniu do učenia (*Fǎnduì quàn xué de yīgè lǐyóu* 反对劝学的一个理由)“:

反对劝学的一个理由	Jeden argument proti povzbudzovaniu do učenia
1. 漫望山道，柴氏，你怎么还能说	Hľadiac na horskú cestu, pán Chai, ako ešte môžete povedať
2. “书山有路”，且自欺勤奋劳苦	„Na horu kníh vedie cesta“, a klamať sám seba, že usilovnosť
3. 可以使人们另辟捷径？	Môže človeku poslúžiť ako skratka?
4. 但见这满山红叶，此刻正自飘零无助	Vidím len horu plnú jesenného lístia, ktoré teraz práve bezmocne opadáva
5. 我们肩上所受者，除了这些书页般的枫叶	Okrem tohto javorového lístia, čo sa podobá stranám z kníh, si na pleciach nesieme
6. 还有那许多故老的叮咛与嘱托。	Ešte mnoho prastarých varovaní a úloh.
7. 它们凭借了什么，如此安稳	Na čo sa spoliehajú, že sú takéto pokojné?
8. （就像钉上我们青衣的两肩补丁？）	(Akoby pribíjali záplaty na naše plecia v čiernom odeve?)
9. 山风习习，你何时才不诉说身家与天下的道理	Horský vietor povieva, kedy až nebudete rozprávať o princípoch rodiny a sveta,
10. 以及一介书生的苦心和抱负？	A o úsilí a ambíciách všetkých učencov?
11. 其实它们都卑不足道，不成文章	Oni v skutočnosti nestoja za nič, nedokážu nič napísať
12. 也不可治国安邦，甚至不足自娱；	Nemôžu ani múdro vládnuť a zabezpečovať mier, nestačia dokonca ani na to, aby zabavili sami seba
13. 那些功课与书卷，一日三遍	Tie úlohy a knihy, trikrát do dňa
14. 我们都已读得烂熟，以致书中某些故意的过错	Už sme ich všetky prečítali skrz naskrz, až tak, že niektoré zámerné chyby v tých knihách

- | | |
|-----------------------------|---|
| 15. 乃至些许难以细察的杀机和阴谋 | A dokonca niektoré ťažko
badateľné vražedné plány a úklady |
| 16. 都被我们铭记于胸，不及痛加悔过。 | Sme si vryli do hrude, bez ľútosti |
| 17. 这样将错就错已非三年五载 | Takto využiť pochybenie už nie je
vec troch či piatich rokov |
| 18. 韶华之逝，莫非还没有让你惊于双鬓的斑
白 | Smrť rozkvetu mladosti,
neprekvapila Vás azda ešte bielymi
pruhmi na spánkoch |
| 19. 和良心中的种种摇晃与松动？ | A rôznymi otrasmi a ochabnutiami
vo svedomí? |
| 20. 趁此天时未晚，我们何不回房将息 | Než sa zvečerí, čože sa nevrátíme
dnu odpočinúť si, |
| 21. 把那去冬的老酒饮得几层上脸，顶灌醍醐
？ | Napit' sa starého vína z minulej
zimy, až kým neočerveníme
v tvári, ovlažiť sa lahodným
nápojom? |
| 22. 柴氏，柴氏，山阴道上 | Pán Chai, pán Chai, na horskej
ceste |
| 23. 你的身子在风中抖索得多么凄凉又单薄！ | Aká opustená a krehká sa zdá byť
Vaša postava, ako ňou lomcuje
vietor! |

(Wan, Xiao 1993: 225-226)

Titul básne a jej druhý verš odkazujú na dvojveršie pripisované tangskému básnikovi Han Yuovi 韓愈 (768-824), ktoré je zaznamenané v mingskej príručke čínskych porekadiel pre základné vzdelanie, známej ako Rozšírenie úsloví mudrcov (*Zengguang xianwen* 增廣賢文) či Staré a nové úslovie mudrcov (*Gujin xianwen* 古今賢文), v sekcii „Povzbudenie k učeniu (*Quàn xué piān* 劝学篇)“:

- | | |
|------------|---|
| 1. 書山有路勤為徑 | Na horu kníh vedie cesta, pilnosť je
skratka |
| 2. 學海無涯苦為舟 | More učenia nemá kraja, úsilie je čln |

Ironizácia je zjavná už z titulu, ktorým sa rozprávač ostentatívne stavia „proti povzbudzovaniu k učeniu“, a potvrdená prvými veršami. Stránky kníh sú prirovnávané k jesennému lístiu, opadávajúcemu, „bezmocnému“ – prežitému a zbytočnému. Konkretizácia druhu listov ako javorových môže súvisieť aj s významom tohto stromu v blahoprajnej

symbolike, kde bol vnímaný ako späť so životom učenca a ako symbol získania úradu (*feng* 枫 – „javor“ je homofónny so slovom *feng* 奉 – „udelíť úrad“) (Hrdličková, Trnka 2009: 116); zároveň je to strom späť s Qu Yuanom – archetypom odvrhnutého dvorana. Báseň sa ďalej dá interpretovať ako kritika bezduchého narábanie s tradíciou, bez presahu a aktualizácie; zároveň jeseň jasne indikovaná v básni (i v názve cyklu) je aj jeseňou ľudského života, kedy človek začína zisťovať, že už mu ubúdajú sily, že už ťažko odoláva náporom vetra – vetra z „hory kníh“, vetra jesene, a že jeho životné snaženie prestáva mať váhu – je ako učenec, ktorého miesto je vo svete, ktorý už neexistuje. V závere tak volá „pána Chaia“ naspäť zapíť žiaľ nad plynutím času a starnutím vínom, pričom sa pohráva s frázou „ovlažiť sa lahodným nápojom (*ding guan tihu* 顶灌醍醐)“, ktorý je modifikáciou lexikalizovaného výrazu *ti hu dingguan* 醍醐顶灌, teda pôvodne buddhistického výrazu pre osvietenie, precitnutie; štylizuje sa tak do konvenčnej role starého excentrika, ktorý síce svoje trápenia zapíja alkoholom, no je spokojný so svojím životom v ústraní a naháňanie sa za kariérou vidí ako stratu času.

Polemiku s tradíciou nachádzame aj v ôsmej básni cyklu „Domáce poverky a básne“ – „Pár laických učeníkov v básni (*Shī zhōng de jǐgè sùjiā zǐdì* 诗中的几个俗家子弟)“ (uvádzame len ukážku):

诗中的几个俗家子弟

1. 多少回，我听见天上的声音
2. 以及白日之下更低处的声音
3. 总想将天下的事牵挂于怀
4. 并把其间的某些角色铭记在心
5. 可我又怎能记住载入史册的那些万世春秋
6. 和那些大好的河山与男女？

Pár učeníkov z obyčajných rodín v básni

Koľkokrát počujem zvuky nebies
A za bieleho dňa zvuky z hlbších miest
Vždy chcem vo svojom vnútri
venovať pozornosť všetkým veciam
v podnebesí
A niektoré role medzi nimi si vryť
do srdca
Ale ako by som si mohol zapamätať
tie nespočetné generácie a veky
zaznamenané v historických
knihách
A všetky tie vynikajúce rieky a hory,
a mužov a ženy?

- | | |
|-----------------------------|--|
| 7. 我只看见不见经传的几个人 | Vidím len tých pár ľudí, o ktorých
klasické knihy mlčia |
| 8. 一些个俊美的麟子和女儿 | Pár nádherných jednorožcov a dcér |
| | |
| 14. 我想起更多的人，心向市井与江湖 | Spomeniem si ešte na ďalších ľudí,
ktorých to ťahá na trhoviská
a k potulnému životu |
| | |
| 18. 这样的人其实也不尽技穷于此 | Takýto ľudia nikdy nie sú bezradní |
| | |
| 26. ... 只看见他们 | ... vidím len, že oni |
| 27. 仿佛在室内订谱，扶琴相让 | Akoby si v izbe prezerali noty,
nechávali sa vzájomne hrať na
citaru |
| 28. 同时也弃箫于地：他们 | A zároveň hádzali píšťalu <i>xiao</i> na
zem: nebodaj |
| 29. 难道就这样便已心开天籁？ | Takto otvárajú srdce a načúvajú
zvukom prírody? |
| 30. 可这时天上的声音真从他们缄合的口中传
来 | Ale vtedy zvuky nebies začnú
naozaj znieť z ich zapečatených úst |
| 31. 尤其当他们于此丧失言辞 | Obzvlášť, keď potom stratia slová |
| 32. 在一首诗中突然一念不存 | A v básni zrazu nebude čo
zaznamenať |

(Wan, Xiao 1993: 220-221)

V tomto prípade ide o tému „hrdinov, o ktorých sa nespieva“ – básnik tu veľké postavy a závažné udalosti histórie kladie do kontrastu s marginalizovanými skupinami ľudí žijúcich mimo oficiálne štruktúry (učenec bez miesta, potulný lekár, zbojník), ktorí však majú jeho rešpekt, lebo sa nevzdávajú, statočne a dôvtipne bojujú s nepriazňou osudu, dokážu si užívať život, a keďže si o sebe nič nenamýšľajú, dokážu „odhodiť píšťalu *xiao*“ (v antológii je k 29. veršu poznámka, že ide o narážku na verš taoistu Qiu Chuji 丘處機 (1148-1227), známeho aj pod taoistickým menom Changchunzi 長春子: „Hudba srdca nevzniká hraním na píšťalu *xiao* 心開天籟不吹簫“, teda hudba srdca je prirodzená a vychádza zvnútra, netreba sa o ňu snažiť, treba ju nechať plynúť, stíšiť sa, načúvať jej a zosúladiť sa tak so svojou prirodzenosťou). Ich

ústa sú „zapečatené“, jednak vlastným (nie nutne vedomým) rozhodnutím, v zmysle „odhodenia píšťaly *xiao*“, jednak tým, že ich príbehy sú z historického hľadiska marginálne, a teda nezaujímavé, nedostáva sa im teda hlasu; práve vďaka tomuto mlčaniu o ich príbehoch však môže znieť „hudba nebies“. Ak však raz ich hlasy utíchnu, zabudne sa na ne a v básni už nebude čo zaznamenať; prípadne je možná interpretácia v zmysle zhuangovského „de yi wang yan 得意忘言“ – teda „keď pochopím význam, zabudnem na slová“.

Ako sme spomínali vyššie, Songovci niekedy explicitne tematizujú svoj vzťah k starým dielam, ako je tomu v prípade tretej básne cyklu „Na jeseň roku *wuchen* som s pánom Chaiom pobudol desať dní vo Fangshanskej akadémii, a napísal desať básní“:

与柴氏在房山书院相遇红楼中人	S pánom Chaiom vo Fangshanskej akadémii stretávame postavy z Červeného pavilónu
1. 柴氏，想想看，就在此时	Pán Chai, uvážte, práve teraz
2. 我们转过皂壁，看见一些男女	Sme odbočili k múru, zbadali nejakých mužov a ženy
3. 衣著华丽，面目俊雅	Majú krásne šaty, ušľachtilé tváre
4. 个个都是百里挑一的尤物；	Každý z nich je vzácnosť na pohľadanie;
5. 我们知道他们每天都做的事情：	Vieme, čo každý deň robia:
6. 以青盐漱口，互理云鬓	Halitovou soľou si vyplachujú ústa, navzájom si češú vlasy
7. 早课之后就追思昨夜梦中的心事。	Po rannom vyučovaní spomínajú na sny včerajšej noci.
8. 此时他们拟定了过冬的日程	Teraz si rozvrhujú denný režim na zimu
9. 半掩院门，在房中联句做诗	Napoly zakrývajú dvere do dvora, v izbe skladajú básne
10. 每一句都呕尽心血，却貌似嬉戏	Každý verš sprevádza nesmierne vypätie, no zdá sa, že napriek tomu si to užívajú

- | | |
|-----------------------------|---|
| 11. 一旦题于帕上就不忍卒读，满面梨花 | Keď sa spomenie vreckovka
nevládku dočítať, slzy stekajúce po
celej tvári |
| 12. 打湿了脸上的香料和颜色， | Rozmočili vôňu a farbu tváre |
| 13. 袭人之香绵绵不绝。 | Omamná vôňa (Omamnosť)
nevyprcháva |
| 14. 而一些写字的手一直在袖中打盹 | A niektoré píšuce ruky sa stále
chvejú v rukávoch |
| 15. 即使袖了手炉，又用五脏去煨暖腹中的冷
酒 | Hoci v nich majú ohrievadlo, a
vnútornými orgánmi zahrievajú
studené víno v žalúdku |
| 16. 也依旧阴寒不出。 | Aj tak sa rovnako ako predtým
nevedia zbaviť chladu (pohlavných
orgánov?). |
| 17. 这样他们冷不丁明了自己一生的缺点 | Takto zrazu pochopili, že ich
celoživotné nedostatky |
| 18. 已使他们相互错爱，无可稍改， | Viedli k tomu, že sa omylom
navzájom milovali, neschopní
akejkoľvek zmeny |
| 19. 不由得面面相觑。 | Nevdojak šokovaní hľadajú jeden na
druhého. |
| 20. 而我们在这片刻的寂静中 | A my v osamelosti tejto chvíle |
| 21. 更加清楚地看见他们的心田 | Ešte jasnejšie vidíme ich srdcia |
| 22. 早被他们身世中的泪水和药汁所浇培。 | Už dávno sme zavlažovaní slzami
a liekmi v ich osudoch. |
| 23. 我们也许会由此怜惜其中的某一个 | Môžeme azda vďaka tomu
poľutovať niektorú z nich |
| 24. 看她成天为风所伤、以葬花自况 | Keď vidíme, ako ju celý deň
zraňuje vietor, v pochovávaní
kvetov vidí svoj údel |
| 25. 脾气如闺房般日渐小巧和紧凑。 | Jej povaha je tak ako jej izba stále
drobnejšia a úzkostlivejšia |
| 26. 对此我们顾眷多时，一身念记 | Týmto sme sa mnohokrát zaoberali,
celým telom sme nad nimi smútili, |

- | | |
|---------------------------|---|
| 27. 却又无处着力 ----- 事情会如此完结？ | No nedokázali sme nič zmeniť ---
naozaj sa to takto skončí? |
| 28. 柴氏，你也一样空自叹息 | Pán Chai, vy rovnako márne
vzdycháte, |
| 29. 对自己和别人都爱莫能助 | Nedokázate pomôcť sebe ani iným,
hoci by ste rád, |
| 30. 看他们熄灯闭户，暗中感动不已； | Dívate sa, ako zhasínajú a zatvárajú
dvere, v tme sa dojímate k slzám; |
| 31. 我们也回到房中 | Aj my sa vráťme do izby |
| 32. 对这些不可挽回的人物不复多言。 | A o týchto postavách, ktoré
nemôžeme zachrániť, už viac
nehovorme. |

(Wan, Xiao 1993: 227-228)

Táto báseň sa musí dotknúť každého, kto má rád román Sen o červenom pavilóne (*Hong lou meng* 紅樓夢), považovaný za najvýznamnejší tradičný čínsky román, ktorý je známy aj mimo úzky okruh nadšencov pre klasickú literatúru (bol spracovaný aj do seriálovej podoby), ale tiež kohokoľvek, koho niekedy dojalo nejaké literárne dielo. Báseň je výstižným popisom čitateľskej skúsenosti. Najskôr rozprávač a „pán Chai“ „stretávajú“ postavy románu; sú im dobre známe, prežívajú s nimi ich dni. Nasledujú narážky na rôzne scény známe z románu a na jeho postavy – skladanie básní; slávna scéna, kedy Lin Daiyu pred smrťou spáli vreckovky od Jia Baoyua s básňami, ktoré na ne napísala; „omamná vôňa (*xi ren zhi xiang* 襲人之香)“ odkazuje na meno Jia Baoyuovej slúžky menom Omamnosť. V momente, keď si postavy uvedomili tragickosť vlastného osudu, sa vraciame späť k rozprávačovi a „pánu Chaiovi“, ktorí sú vtiahnutí do deja, a neubránia sa dojatiu, najmä nad tradične najnešťastnejším údelom Lin Daiyu, pričom spomenú notoricky známu scénu „pochovávanie kvetov“ z románu. Verše 26.-32. sú univerzálne zrozumiteľné každému nadšenému čitateľovi beletrie – vyjadrujú bezmocnosť čitateľa, ktorý by postavám, ktoré mu prirástli srdcu, doprial šťastnejší osud, než aký im nachystal autor. Báseň je zakončená výzvou už o nich mlčať – buď preto, že je táto skúsenosť v kontexte ich kultúry a vzájomného priateľstva natoľko univerzálna, že si rozumejú aj bez slov, alebo preto že sú natoľko premožení dojatím, že už o tom hovoriť skrátka nevládzu; prípadne to môže vyjadrovať postoj vyrovnania sa so stavom vecí a výzvu uzavrieť túto tému a posunúť sa vpred.

Posledná báseň ako jediná nepochádza od bratov Songovcov, ale od Wang Jiaxina; „Večerný pavilón“ je súčasťou básnického cyklu „Čínske obrazy (*Zhongguohua* 中国画)“:

晚亭

1. 从你的笔下
2. 一座晚亭渐渐耸上峰顶
3. 归人在路上
4. 夕光明灭于远方的层林
5. 再添上几笔，你便去了
6. 而那被画出的石凳
7. 从此替你期待着来人
8. 而我真想登临此亭
9. 让一条条道路自亭下展开
10. 远远地追寻你的足迹
11. 哦，大师！如今谁知道
12. 这座亭子从何而来？
13. 但见飞檐从暮色中翘起
14. 恰如一只鹤
15. 正欲向天外飞去！

Večerný pavilón

- Spod tvojho štetca
Sa večerný pavilón postupne vypína na
vrchole hory
Vracajúci sa človek je na ceste
Večerné svetlo zaniká v ďalekých vrstvách
lesa
- Pridáš ešte pár ťahov a odídeš
A ten namaľovaný kamenný stolček
Odtiaľ miesto teba očakáva príchodších
- A ja sa naozaj chcem vyšplhať na do toho
pavilónu
Nechaj jednotlivé cestičky rozvinúť sa spod
neho
Dodaleka sledovať tvoje stopy
- Och, majstre! Kto teraz vie
Z čoho vzišiel tento pavilón?
Vidím len vyhnuté rohy strechy trčať zo
súmraku
Ako žeriav,
Ktorý sa práve chystá odletieť do neznáma!

(Wang 2001: 24)

Rozprávač sa v básni pozerá na majstrovskú maľbu pavilónu na vrchu hory, ktorý je tradične spájaný s predstavou ostrovného raja nesmrteľných (Eberhard 2001: 192); oslovuje autora obrazu, a vyjadruje túžbu vystúpiť do pavilónu, na vrchol dokonalosti umeleckého výrazu, a vydať sa v jeho stopách. Ten odišiel, a príčiny a okolnosti vzniku maľby sú nenávratne stratené, tak ako on sám – jediné, čo pretrvalo, je samotné dokonalé dielo. Keď sa rozprávač rozhliada v snahe nájsť nejaké vodítko, prirovnáva previsnutú časť strechy pavilónu k žeriavovi – symbolu dlhovekosti, múdrosti a ušľachtilosti, ktorý sa, tak ako autor obrazu, navždy stratil z povrchu zeme; atribút dlhovekosti sa však preniesol z neho na dielo.

4.1.3 Tematizácia vzťahu k básnickej tvorbe

Kým predošlá kapitola bola venovaná takmer výlučne bratom Songovcom, vzťah k umeleckej tvorbe nejakým spôsobom tematizujú takmer všetci autori, hoci je pravda, že u Songovcov sa tento námet opäť objavuje zďaleka najčastejšie. Zároveň ho tiež spracovávajú najexplicitnejšie: píšu o svojich čitateľských zážitkoch, o inšpirácii, ktorú im poskytujú, uvažujú nad štýlom svojho písania. Iní autori, ako uvidíme na príklade nasledujúcej básne „Kaligraf (*Shujia* 书家)“ od Shi Guanghua, svoj postoj vyjadrujú obraznejšie – napr. popisom zážitkov z iných oblastí umenia. Báseň je zároveň ďalšou ukážkou tematizácie tradície prostredníctvom analógie, resp. narážky na tangského kaligrafa menom Zhang Xu 張旭 (cca 675-759). Tvorivý proces je tu zachytený prostredníctvom tradičnej predstavy sústredenia.

书家	Kaligraf
1. 一方上好的石头	Jeden vynikajúci kameň
2. 在南山背后	Za [chrbtom] južných hôr
3. 想起那晚上有水,有月亮	Si spomenie, že v ten večer tam bola voda, bol tam mesiac
4. 风声细致, 竹子长得清秀	Zvuk vetra bol jemný, bambusy pôvabne rástli
5. 用祖传的烟墨细细推磨	Jemne rozotieram po predkoch zdedenú tyčinku tušu
6. 夜气渐渐深浓	Nočný vzduch pomaly hustne
7. 身旁的碑刻铭文各有千秋	Pretlačené nápisy vo vzorníkoch kaligrafie po mojom boku majú každý po tisíc jesení
8. 画卷无意舒开	Zvitok papiera na maľovanie sa nevdojak rozprestrel
9. 那些诗书传家的子孙形容黯淡	(Tí) vnuci, ktorí zdedili knihy básní, vyzerajú vetcho
10. 消瘦的手不能入木三分	Vychudnutá ruka sa nezmôže na mocné ťahy
11. 一直到下雪	Až kým [nezačne] snežiť
12. 路上的马蹄稀疏	Podkovy na ceste sú zriedkavé

- | | |
|----------------------|---|
| 13. 囊中酒资困乏,久闷的心情形成空气 | Vo vrecku chýbajú peniaze na víno,
dávno stiesnená nálada sa stáva
vzduchom |
| 14. 从人群中回到内堂 | Od davu ľudí sa vrátim do
vnútornej izby |
| 15. 目睹历代楷模 | Vidím kaligrafické vzorníky
rôznych dôb |
| 16. 神色越发端庄 | Výraz je stále dôstojnejší |
| 17. 把笔在梅花的水色中慢慢发开 | Pomaly roztváram štetec vo vode so
škvrnami v tvare slivoňových
kvietkov |
| 18. 身体悠然清润 | Telo je uvoľnené a pôsobí sviežo |
| 19. 书案上纸形古旧柔软 | Papier na písacom stole je starobylý
a mäkký |
| 20. 已得三代真传 | V rodine sa odovzdáva už po tri
generácie |
| 21. 仿佛把剑和花意融成一片 | Akoby meč a kvetina splynuli v
jedno |
| 22. 在山上敲钟的那夜 | V tú noc, kedy v horách zvoní zvon |
| 23. 身怀天下久仰的风骨 | Mám v sebe ten silný charakter,
ktorý podnebesie odjakživa
obdivuje |
| 24. 需得经历一生的疾病 | Musím zakúsiť celoživotnú chorobu |
| 25. 气色沉敛内腑 | Vzhľad krotí vnútro |
| 26. 撕下衣袖,以酒润墨 | Strhávam si šaty, vínom vlhčím tuš |
| 27. 转身已是临终的壁头..... | Keď sa otočím, je tam už múr
blížiacoj sa smrti... |

(Wan, Xiao 1993: 482-483)

Táto báseň je treťou básňou z cyklu „Veľkí majstri (*Dashi* 大师)“, pričom postava kaligrafa podľa všetkého odkazuje na Zhang Xuho (preklad by teda mohol byť aj v tretej osobe miesto prvej), ktorý bol prvým tangským majstrom kaligrafického štýlu tzv. *kuangcao* 狂草, teda „bláznivého konceptného písma“, považovaného za jeden z najslobodnejších spôsobov umeleckého vyjadrenia všetkých dôb, keďže spočívalo v absencii akýchkoľvek zábran

a obmedzení zo strany tvorcu, dovedenej do extrému (Zádrapa, Pejčochová 2009: 215). Tento štýl býva spájaný s tvorbou svojráznych umelcov, ktorí nehľadeli na spoločenské normy, opití odkladali rôzne časti odevu (viď predposledný verš), nahlas spievali, skladali básne a napokon akoby v tranze vytvárali nápisy v „bláznivom“ štýle; v historických a kritických textoch sú často oslavovaní pre svoju kreativitu a bezprostrednosť umeleckého vyjadrenia (tamtiež). Zhang Xu, známy aj ako „šialený Zhang (Zhang dian 張顛)“ či „génus konceptného písma (*caosheng* 草聖), bol považovaný za výstredného excentrika, no jeho dielo je vysoko hodnotené aj tými najprísnejšími kritikmi (tamtiež).

Báseň sa začína stručným, no veľmi evokatívnym popisom prostredia, na ktoré spomína personifikovaný trecí kameň ako na miesto, odkiaľ pochádza: „južné hory“ sú tradičným sídlom pustovníkov, večerná denná doba a mesiac indikujú nočné bdenie, starý topos čínskej poézie. Motív mesiaca zrkadliaceho sa na vodnej hladine má buddhistické konotácie: evokuje pokoj mysle a jas pravého poznania (Lomová 2012: 170). Jemný vetrík a pôvabný bambus (spoločník učencov a ušľachtilých mužov) dotvárajú túto hutnú, takmer idylickú atmosféru. V 5. verši vstupuje do deja rozprávač a narába prvým z troch predmetov, ktoré sú v básni označené ako zdedené po predkoch – tušová tyčinka, knihy básní a papier; autor tu využil tri rôzne synonymá tohto významu: „zdedené po predkoch (*zuchuan* 祖传)“, „dedené v rodine (*chuanjia* 传家)“ a „autentické dedičstvo (*zhenchuan* 真传)“. Noc, podobne ako atmosféra básne, postupne hustne; frotáže v kaligrafických vzorníkoch, na ktoré rozprávačovi padá zrak, ako sa chystá cvičiť kaligrafiu, ďalej podčiarkujú tematizáciu starobylosti a zároveň straty – mnohé z nápisov sa mimo frotáže nezachovali. Zvitok na maľovanie pozýva kaligrafa, aby si naň prostredníctvom svojho umenia vylial srdce.

Tí, ktorí zdedili knihy básní, pravdepodobne ostatní kaligrafi, jeho súčasníci, však nemajú dostatočné nadanie ani charakter na to, aby vytvorili hodnotné dielo, ktorým by sa vyrovnali majstrom minulosti²⁰. Motív snehu v ďalšom verši indikuje zimné obdobie, a ešte umocňuje výraz osamelosti a stiesnenosti v nasledujúcich veršoch. Rozprávač sa uchýľuje do samoty; dobre pozná vzory minulosti; dôstojnosť je vlastnosťou, ktorá sa vyžaduje od kaligrafa (ale aj učenca pri čítaní kníh) – absolútne sústredenie, vážnosť prikladaná danej činnosti. Slivkové kvety, okrem toho, že patria k zime, evokujú čistotu, nepoškvrnenosť – kaligraf namáča štetec do vody, jeho telo je uvoľnené a pôsobí sviežo, nemá teda „vychudnutú ruku“.

²⁰ Spomeňme napr. tzv. *fenggu* 風骨, teda „mužný štýl“, ktorý býva spravidla spájaný s poéziou obd. Jian'an 建安; nazýva sa tak aj kapitola v diele Wenxin Diaolong 文心雕龍 – Mair (2002: 928) tento pojem prekladá ako „Vietor a kosť“ a definuje ho ako „citový potenciál diela, ako evokuje kanonické princípy“.

O vzácnom papieri, na ktorý sa chystá písať, hovorí láskyplne – je zosobnením dokonalosti, v ktorej sa snúbi pevnosť meča s jemnosťou kvetiny. V tú noc kaligraf cíti, že má ten pevný charakter, ktorý chýbal iným „vnukom“; celoživotná choroba by mohla predstavovať zaťaženie tradíciou, ktorá je preň zdrojom inšpirácie, záväzkom, a možno aj bremenom. „*Qise chenjian neifu* 气色沉敛内腑“ z 25. verša je výraz z tradičnej medicíny a bojových umení. Implikuje absolútnu sústredenosť, prepojenie vonkajšieho a vnútorného v jednom geste či pohybe – kaligraf strháva svoj odev, alkoholom navlhčí tuš a chystá sa uvoľniť nahromadenú energiu vo vrcholnom výkone. Záver básne tak implikuje vyvrcholenie ponorenia sa do tradície až do podoby extrémneho gesta Zhang Xuho, pričom posledný verš naznačuje, že vstup do tradície nie je možný.

Tvorivý proces tematizuje Shi Guanghua aj prvej básni toho istého cyklu „Maliar (*Danqingsheng* 丹青生)“ (tento výraz nie je bežným označením maliara, ako *danqing* 丹青 sa zvyknú označovať tangské maľby+ táto báseň bude zrejme tiež o nejakej konkrétnej historickej postave), kde kladie do kontrastu časy trápenia, ktoré pretavuje do tvorby vážnych, autentických umeleckých diel, a dni, kedy sa oddáva bezstarostnému ničnerobeniu v štýle starých excentrikov (uvádzame len úryvok):

丹青生	Maliar
...	...
6. 有时身逢乱世	Občas nastanú krušné časy
...	...
10. 夜晚的竹影散在案上	Večerné tiene bambusu sú rozptýlené na stole
11. 脸色渐渐消失	Tvár postupne mizne
12. 望月的时候	Keď hľadím na mesiac
13. 从半山渲染雪的气息	Z polovice hory pridám pár ťahov snehového dychu
14. 更多的日子是饮于城外	Častejšie [však] pijem za mestom
15. 卖几个草字，换一坛好酒	Predám pár kaligrafií, vymením za džbán dobrého vína
16. 步履斜进吹箫的人家	Kráčam do domu toho, čo hrá zboku na píšťalu <i>xiao</i>
17. 醉至三更	Opíjame sa až do tretej hliadky
18. 在西壁上画一只青雀	Na západnú stenu nakreslím vtáka

19. 欣欣然归去

A s radosťou sa vraciam

(Wan, Xiao 1993: 480-481)

Zaujímavým prípadom tematizácie tvorivej inšpirácie a podnetu k písaniu básní je Wang Jiaxinova báseň „Návšteva (*Fang 访*)“ (uvádzame len úryvok):

访	Návšteva
...	...
8. 门前的雪地上	Pred bránou, na zemi pokrytej snehom
9. 却呈现出一串爪痕	Sa však objavili zvieracie stopy
10. 鹿的? 獐子的? 或者	Jelenie? Srnčie? Alebo
11. 是那只传说中的红狐狸的?	Patria tej bájnej červenej liške?
12. 无法辨认	Nedá sa to rozlíšiť
13. 是如此清新的印记	Takéto čisté, čerstvé stopy
14. 胜于大理石上古老的刻辞	Porazia [aj] starodávne nápisy [vytesané v] mramore
15. 于是	Vtedy
16. 诗人从昏睡中醒来	Sa básnik preberá z tvrdého spánku
17. 开始写诗	[A] začína písať básne

(Wang 2001: 33)

Hoci v tomto prípade autor tematizuje tradíciu („bájna liška“ môže byť narážka na čínske ľudové legendy), objavujú sa v básni nápisy tesané do mramoru, čo evokuje skôr rímsku, teda západnú históriu; báseň rozprávač uzatvára tým, že napriek veľkosti a starobylosti civilizácie a tradície niečo také krehké a pominuteľné ako zvieracie stopy v snehu nad nimi vždy zvíťazí – tým, že je to súčasť prírody, niečo skutočné, životné, bezprostredné a krásne; to je to, čo „prebudí básnika z hlbokého spánku“.

Posledná báseň tejto sekcie je od bratov Songovcov – ide o prvú báseň z cyklu „Domáce mýty a poverky“ menom „S pánom Chaiom v akadémii Fangshan čítame pár starých dokumentov (*Yǔ Cháishì zài Fángshān shūyuàn dú jǐcè jiùjǐ* 与柴氏在房山书院读几册旧籍)“. Autori tu opäť tematizujú (podobne ako v prípade básne o Sne o červenom pavilóne) čitateľský zážitok a inšpiráciu, ktorú vyvoláva:

与柴氏在房山书院读几册旧籍

1. 在随时都可以重温的那些书卷中
2. 草纸的气息延续至今
3. 让我们想起门外的景色正在接近
4. 前来倚窗，并且意态慵懒
5. 它们贯穿一致的风貌总是日日不改
6. 就像书中提及的那些地方
7. 平常却不多见，走上几天才能有所遭遇
8. 我们看着这些，不时也相互望望
9. 不说话，在息心的对坐中竟感到隔世的情境
10. 各自心地偏僻，没有一点相交的打算
11. 这样暗中出现的两地其实伸手可及
12. 一左一右，男女礼貌而游移
13. 而我们中间那张红漆的书案依旧小巧
14. 你如果在此时握笔，也还会引动纤毫
15. 在纸页上拂起热气，使墨色更为融丽

S pánom Chaioom v akadémii Fangshan čítame pár starých kníh

V týchto knihách, ktoré si môžeme
kedykoľvek osviežiť
Dych krehkého papiera pretrváva až
dodnes
Pripomína nám, že scenérie pred
dverami sa práve približujú
Predtým sa prišli oprieť o okno, a sú
strnulé
Ich úplne rovnaká podoba zostáva
deň za dňom nemenná
Ako tie miesta spomínané v básňach
Človek ich však bežne nevidí, až
keď kráča pár dní, môže niečo prežiť
My sa na ne dívame, pod chvíľou sa
pozrieme aj jeden na druhého
Nerozprávame, ako sedíme oproti
sebe s pokojnou myslou, prežívame
situácie v oddelených svetoch
Každý sme srdcom ďaleko, ani
v najmenšom nemáme v úmysle sa
stretnúť
Dve miesta, ktoré sa takto ukazujú
v tme, sú vlastne na dosah ruky
Napravo i naľavo, ženy a muži sa
zdvorilo prechádzajú naokolo
A ten červený lakovaný stolík medzi
nami je stále rovnako malý
Ak by ste sa v tejto chvíli chopili
štetca, tiež by ste ešte mohli
rozhybať jeho chlípky
Na papier naniesť horúcosť, urobiť
tuš ešte krajším?

- | | |
|-----------------------------|--|
| 16. 我在一旁看着那些好像是早已写就的字迹 | Ja sa zboku dívam na to písmo,
ktoré akoby bolo napísané už dávno |
| 17. 仿佛听见风声，在户外招摇过去 | Akoby som počul zvuk vetra, čo si
šiel zašantiť pred dvere |
| 18. 又回来，揭开头顶的几张瓦片 | A znova sa vrátil, zrazil pár kusov
škridiel zo strechy |
| 19. 我们其实同时感到了它们，一样地手心微
动 | My sme ich vlastne v tej chvíli
[tiež] zacítili a zároveň sa nám
pohli dlane |
| 20. 书卷霎时落在了膝前 | Knihy v okamihu spadli pred naše
kolená |

(Wan, Xiao 1993: 212-213)

V prvej časti básne sa rozprávač pozastavuje nad statickou kvalitou umelecky zachytenej scenérie – nad faktom, že na rozdiel od skutočnej scenérie sa tá v knihách sa nemení, a tak sa k nej možno vždy vrátiť a prežiť ju odznova. Zahĺbení do kníh, on a „pán Chai“ sa na tie scenérie dívajú, a nachádzajú sa pritom v úplne odlišných svetoch, hoci stále sedia za jedným, stále rovnako malým stolíkom. V záverečnej časti básne sa ich pozornosť upriamuje na inšpiráciu starými dielami, ktoré spolu čítajú. Tá sa zhmotňuje v podobe vetra, ktorý zavanul z kníh, kde bol zrejme nejaký čas ukrytý, a tak sa vybral „zašantiť si“, a „zhodiť pár šindľov“ – otriast' teda trocha pohľadom čitateľov na svet, a poskytnúť im novú perspektívu.

4.1.4 Melanchólia

Prevažne melancholické ladenie básní je pre klasickú poéziu typické (napr. podľa štúdie Yufang Hou a Anette Frank z Heidelbergskej univerzity „Analyzing Sentiment in Classical Chinese Literature“ zameranej na tangskú poéziu sa podiel „negatívne ladených“ básní u najvýznamnejších tangských veľikánov Du Fua, Li Baia, Wang Weia a Bai Juyiho pohybuje medzi cca 70 a vyše 80%). Táto melanchólia mala rôzne príčiny, podoby spracovania i rôzne riešenia: už od Qu Yuanových čias neustále sa opakujúca téma odvrhnutého dvorana, túžiaceho po uznaní, ktorého sa mu nedostáva; vedomie pomínutelnosti života, ku ktorému sa časom pridáva pocit neodvratne sa blížiacej smrti; žiaľ palácovej krásy za svojím milým a nad vlastným fyzickým úpadkom; smútok pocestného za domovom; postupne sa objavovali individuálnejšie témy ako zármutok nad smrťou blízkych, nad vlastnou chudobou, osamelosťou, nemohúcnosťou či podlomeným zdravím, atď. V tejto sekcii sa pokúsime

priblížiť spôsob, akým sa k tejto téme stavajú neoklasickí básnici, v ktorých diele melanchólia taktiež prevažuje.

Ako prvý príklad si uvidíme básnický cyklus „Trikrát o slivoniach (*Yǒng méi sān zhāng* 咏梅三章)“ od Shi Guanghua:

咏梅三章 · 一

1. 这时歌咏梅花已经太晚
2. 她们飘零尘土，芬芳的容貌
3. 在风中转瞬即逝
4. 我默念着这些冰清玉洁的女儿
5. 先是月，然后是玉
6. 我把她们放在掌心
7. 残殒的花瓣明如薄冰
8. 楚楚动人的泪水
9. 就要痛彻我的肺腑
10. 带给我一生的热爱和哭泣
11. 我能够与她们诉说多少往事
12. 黯伤她们欲言不能的花唇
13. 我这病中的身体，还能怀有
14. 多少幸福的日子？如此高贵的心
15. 你们却要比我更早地离去

Trikrát o slivoniach (I)

Teraz už je príliš neskoro spievať
o slivoniach
Padajú do prachu, voňavý vzhľad
V okamihu mizne vo vetre
Mlčky spomínam na tieto dcéry, číre
ako ľad, čisté ako nefrit
Najskôr mesiac, potom nefrit
Kladiem si ich do dlane
Poškodené okvetné lístky sú jasné
ako tenká vrstva ľadu
Dojemne krehké slzy
Zrania moje pľúca
Prinášajú mi lásku a nárek celého
života
Môžem im vyrozprávať toľko
minulých príbehov
Zarmucujem ich kvetové pery, ktoré
by chceli hovoriť, no nemôžu
Toto moje choré telo, koľko môže
ešte mať šťastných dní? Také
ušľachtilé srdcia
Vy však odídete skôr, než ja

Názov cyklu odkazuje na klasický žáner *yongwu* 咏物, tzv. básne-zátišia – v tých sa hovorí o určitom „predmete“, ktorého popis slúži na vyjadrenie ľudských kvalít a hodnôt; čítanie takejto básne sa potom realizuje v dvoch rovinách – v rovine popisu predmetu, ktorý by mal byť čo najvýstižnejší a najrealistickejší, a v rovine prenesených významov, spravidla odkazujúcich na charakterové vlastnosti (Lomová 1999a: 35). Shi Guanghua sa v prvej časti cyklu skutočne drží predmetu vymedzeného titulom – slivoní, resp. slivkových kvetov,

a pohráva sa s ich symbolikou. Slivkové kvety patria medzi šťastné znaky zvestujúce príchod jari – ako prvé kvitnú na konci zimy, zvyčajne na ešte zasnežených konároch, vďaka čomu sa zvykne zdôrazňovať ich schopnosť odolávať nepriaznivým podmienkam a nepoddať sa im (Hsü 1996: 25). Slivone sú späté s mužským i ženským elementom – patria k symbolike dokonalého učenca, skrytého (či prehliadaného) úradníka žijúceho v ústraní, aj palácovej krásy (Frankel 1952). Slivoňový kvet bol zároveň symbolom cnosti – mladým dievčatám sa vštepovalo, aby si podobne ako on zachovali mravnú čistotu a odolali ťažkostiam života bez toho, aby prišli o svoju dôstojnosť (Hrdličková, Trnka 2009: 54).

Básnik tu pracuje s motívom opadávanie kvetov – hneď prvý verš obsahuje časový údaj. Symbolika tohto motívu je univerzálna: evokuje pominuteľnosť a krehkosť života, mladosti a krásy. Kvety sú v jeho podaní personifikované – nazýva ich „čistými dcérami“, rýdzosť ich charakteru zdôrazňuje (v klasickej poézii konvenčným) prirovnaním k nefritu a ľadu, ktoré sú obidva atribúty mravnej čistoty. V nasledujúcich veršoch sa melancholicky zamýšľa nad ich smutným osudom, popisuje ich ako „zmrzačené“, „popadané v prachu“ (buddhistický symbol – prach predstavuje pominuteľnosť, márnosť a prízemnosť nášho iluzórneho sveta); berie si ich do dlane, a zármutok nad ich skazou ním prenikne natoľko, že prebudí všetky nahromadené žiale, s ktorými sa im zveruje, zatiaľ čo ony o svojom nešťastí mlčia. Báseň sa končí básnikovým povzdychom nad krátkosťou a nespravodlivosťou života, kedy kvety slivoní, ktoré vidí ako ušľachtilejšie, než je on sám, musia napriek tomu zahynúť skôr než on.

咏梅三章 · 二

1. 其中的一个犹如明珠
2. 无瑕的身世,冰雪许诺的心
3. 你躲在羞怯的空中为泥泞心碎
4. 惟有你徐徐展开我旧日的纯洁
5. 我曾经在镜中看见过它
6. 你也以一怀清白暗自相许
7. 如今你却要看到它一再衰老

Trikrát o slivoniach (II)

Jedna spomedzi nich je ako žiarivá perla
 Bezchybný údel, srdce ľadového sľubu
 Ukrývaš sa v prázdnote plachosti, bahno ti láme srdce
 Ty jediná pomaly odhaľuješ moju dávnu čistotu
 Ja som ju kedysi videl v zrkadle
 Ty si sa tiež svojím dokonale čistým vnútrom sama sebe zasľúbila
 Teraz však zbadáš, ako opäť chradne

- | | |
|-------------------|---|
| 8. 徒自落于满地枯叶，我知道 | Nadarmo padá na zem plnú suchého
lístia, viem, |
| 9. 你就要忍不住澈心的凄楚 | Že neznesieš nešťastie čistého srdca |
| 10. 那隔世的梦寐多么空幻 | Aký iluzórny je ten sen o inom svete |
| 11. 柔肠断于谁手 | Čia ruka vyrezáva črevá? |
| 12. 看四周落花纷纷，我无颜相问 | Vidiac všade navôkol opadávajúce
kvety, hanbím sa spýtať |
| 13. 你怎样承受命运的蒙尘 | Ako znášaš špinu života |

V tejto časti básne sa symbolika motívu slivkových kvetov posúva do inej roviny – básnik si vyberá jeden konkrétny kvet, ktorý vyzdvihuje nad všetky ostatné. Tento kvet môže predstavovať ženu, ktorá si v básni uchováva charakteristiky slivkového kvetu, a je zosobnením ideálu morálnej čistoty, ktorý tento kvet reprezentuje. Básnik ju obdivuje, a pod jej vplyvom sa aj on snaží vydolovať v sebe zvyšky dávno stratenej nevinnosti, v čom však opakovane zlyháva. Výraz „vyrezávať črevá (*rouchang duan* 柔肠断)“ znamená vo svojej lexikalizovanej forme *rouchang cun duan* 柔肠寸断 „zlomiť srdce (mať pocit, akoby človeku vyrezávali črevá)“ – tieto jeho zlyhania jej lámu srdce (tak, ako bahno v treťom verši, reprezentujúce morálnu skazenosť), a on, vedomý si svojej slabosti a jej morálnej nadradenosti, sa jej hanbí spýtať, ako si dokáže v nečistom svete udržať svoju čistotu. Kvet, ktorý je „ako jasná perla“ však môže predstavovať aj čistý personifikovaný ideál, ten najlepší a najvyšší z mnohých ideálov, ktorému sa snaží dostať, no jeho snahy opakovane stroskotávajú.

咏梅三章 · 三

1. 如果不能爱你，这颗心
2. 用来做什么？让它空虚吧
3. 这是不能避免的一次死亡
4. 比任何一次都更彻底
5. 惟有在这样的死中
6. 才能看见你栩栩如生
7. 但在满面泪痕中我又能目睹什么
8. 重新拾起水中的影子

Trikrát o slivoniach (III)

Ak ťa nemôžem milovať, toto srdce
Na čo mi bude? Nechám ho
vyprázdniť
Toto je jedna smrť, ktorej sa nedá
vyhnúť
Dôkladnejšia než ktorákoľvek iná
Jedine v takejto smrti
Ťa dokážem vidieť tak jasne, ako
živú
Ale čo už môžem uvidieť v uslzenej
tvári?
Opäť zbieram tieň vo vode

- | | |
|--------------------|--|
| 9. 花鬓融融，已是不在的日子 | Vlasy na sluchách sú biele, už
nastali dni bezo mňa |
| 10. 正像你年复一年踏雪归来 | Presne ako keď sa rok za rokom
vraciaš, kráčajúc po snehu |
| 11. 倾倒的已是他人 | [A] ten, kto ťa obdivuje, je už niekto
iný |
| 12. 是谁代替我埋首花丛？谁能谨守 | Kto to namiesto mňa zaboril tvár do
chumáča kvetín? Kto dokázal |
| 13. 心中的信誓？没有我 | zachovať prísahu v srdci? Nie je
bezo mňa |
| 14. 这天地间是否更空 | Medzi nebom a zemou väčšie
prázdno..? |
| 15. 芬芳的女儿，如果今夜你就爱我 | Voňavá dcéra, ak ma v dnešnú noc
miluješ |
| 16. 世世代代的倾慕只有等到明日 | Večné zbožňovanie môže začať až
zajtra |

(Wan, Xiao 1993: 501-503)

V záverečnej časti cyklu vyjadruje básnik svoje vrúcne city voči žene, ktorú však naďalej popisuje ako slivkový kvet, ktorý sa „rok za rokom vracia, kráčajúc po snehu“, zatiaľ čo preňho nastávajú dni, kedy ho už nebude na tomto svete, a dojímať sa slivkovými kvetmi bude miesto neho niekto iný. Roly sa teda obrátili – kým v poslednom verši prvej časti cyklu básnik konštatuje, že kvety odídu skôr než on, v tejto časti je on ten, kto odíde do nenávratna, kým slivkové kvety sa na vetvách medzi snehom objavia každý rok. Básnik tu tak tematizuje vedomie vlastnej pomínutelnosti a blížiacej sa smrti, a s tým súvisiacu otázku zmyslu vlastnej existencie („Nie je bezo mňa medzi nebom a zemou väčšie prázdno?“). Keďže však smrť, ktorú spomína v treťom až šiestom verši, je len jedna z mnohých smrtí, tak ako slivkový kvet, ktorému sa básnik prihovára, je jeden z mnohých slivkových kvetov, môžeme báseň vykladať aj tak, že ideál, ktorý si básnik vytýčil a zhmotnil v slivkovom kvete, nedokáže dosiahnuť – smrť tak môže predstavovať fatálne zlyhanie týchto snáh (možno preto, že čas jeho života natoľko pokročil, že už nebude mať možnosť ho dosiahnuť), a zároveň prerod, kedy básnik v dôsledku tohto poznania už nie je tým, kým býval; preto nastávajú „dni bez neho“ a kvety už obdivuje „niekto iný“.

Zaujímavé na tomto básnickom cykle je spôsob, akým sa smútok nad pomínutelnosťou života a neodvratným zánikom, resp. nemožnosťou dosiahnuť ideál, po ktorom básnik túži,

snúbi s náznakom milostnej témy; tá, ako sme spomínali v úvodnej kapitole o charakteristikách klasickej čínskej poézie, mala v rámci nej špeciálny význam – v žánri *shi* bola (mimo budoárovej poézie) interpretovaná spravidla ako politická alegória; privátny charakter milostného citu nemal miesto v ortodoxnej predstave o vysokej literatúre, ktorá bola koncipovaná ako závažná, autentická výpoveď autorovho verejného ja. Širšie uplatnenie našla v obmedzenej miere v piesňach *yuefu* 樂府, a neskôr v piesňach *ci*. V rámci nami skúmanej vzorky neoklasickej poézie sa milostná tematika taktiež vyskytuje len zriedka. Nájdeme ju marginálne zastúpenú v diele Shi Guanghua, Cheqianzia (viď s. 42) a u Daxiana; vo všetkých prípadoch sú básne melancholicky ladené. V troch cykloch od bratov Songovcov sme okrem okrajových zmienok „z druhej ruky“ – ako súčasť deja diel, ktorých čítanie reflektujú (Sen o červenom pavilóne, Pu Songlingove dielo), túto tému nenašli; nepostrehli sme ju ani vo Wang Jiaxinových básňach. V tomto básnickom cykle síce motív lásky nachádzame, no je podriadený vyjadreniu inej myšlienky – pominuteľnosti života (podobne ako v klasickej poézii bol spravidla podrobený moralizujúcej interpretácii).

Podobnú príchuť bilancovania pred koncom (roka, života..) má Daxianova báseň „December---nedeľa (*Shi'eryue --- xingqitian* 十二月-----星期天)“:

十二月-----星期天	December --- неде́ля
1. 在十二月中升起火	V decembri vzplanú ohne
2. 今天是长满齿垢的星期天	Dnes je неде́ля, plná zubného kameňa
3. 两个红柿子冻在生锈的铁皮上	Dva plody tomelu zamrzli na hrdzavej železnej platni
4. 煤渣路的拐弯处	Na ohybe začmudenej cesty
5. 有一只烂鞋	Je jedna znosená topánka
6. 这是谁	Kto si to tu
7. 在火堆边搓着一年的老茧	Vedľa ohniska šúcha otlaky z celého roka
8. 用灰指甲抠着掌心的生命线	Špinavými nechtami si prechádza po čiare života na dlani
9. 一头瘦骡子拉来两小时的西北风	Vychudnutá mulica pritiahla dve hodiny severozápadného vetra

- | | |
|------------------|---|
| 10. 吐出的瓜子皮顺便让它捎走 | Nechám ho so sebou odniesť
vypľuté šupky z jadierok |
| 11. 在东南方有棵馒头柳 | Na juhovýchode je jedna chlebová
vřba |
| 12. 一个终点在这里结满疤痕 | Jeden konečný bod je tu pokrytý
jazvami po tumoroch |
| 13. 这日里有一股腐卤气味 | Tento deň chutí ako pokazená
omáčka |
| 14. 不妨一尝 | Nezaškodí ochutnať |
| 15. 谁叫人年年腌着自己的舌头 | Kto núti ľudí rok čo rok marinovať
vlastný jazyk |
| 16. 坐下来握紧别人的手 | Sadať si a pevne držať druhých za
ruky |
| 17. 好似枯枝握着枯枝 | Akoby sa suchá vetva držala suchej
vetvy |
| 18. 不用去看身后 | Netreba sa obzerať za seba |
| 19. 身后的死井里已掉不下人 | Do studne smrti za chrbtom už
nemožno spadnúť |
| 20. 那里面扔满了石头 | Je celá zahádzaná kameňmi |
| 21. 十二月 | December |
| 22. 星期天 | Nedeľa |
| 23. 像新娘一样招人可爱 | Neobyčajne roztomilá ako nevesta |
| 24. 不要耸出两排馋牙 | Nebrús si na ňu zuby |
| 25. 挡住迎亲的大路 | [Ani] nezavadzaj na ceste, po ktorej
ju budú odprevádzať |

Táto báseň pôsobí predovšetkým svojou obraznosťou – drsnejšou a civilnejšou, než sme videli doteraz (tradičná téma je tak spracovaná bez parafernálií „tangskej básne“), a ktorou vytvára priam fascinujúco nepríťažlivú zimnú scenériu. Titul básne tvoria dva časové údaje – posledný mesiac v roku a posledný deň z týždňa, ktorý je „plný zubného kameňa“ – pravdepodobne snehu, ktorý je špinavý a nepekčný. Dva plody tomelu môžu byť odkazom k blahoprajnému motívu, kedy sa vyobrazenie dvoch tomelov, teda *shi shi* 柿柿 dáva ako

symbolické (obyčajne novoročné) pranie všetkého (teda *shi shi* 事事) dobrého („podľa predstáv“ – *ru yi* 如意) (Lomová, Černá 2009: 173). Tieto sú však zamrznuté na hrdzavom povrchu – veci teda zrejme počas roka nešli tak, ako by si bol básnik prial. Na ohybe cesty leží jedna nefunkčná topánka, ktorú zrejme odhodil ten, kto si pri ohni šúcha otlaky z celého roka – rok bol teda namáhavý, človek sa veľa nachodil, až topánky znosil, a teraz si spomína na všetku tú námahu, a špinavým prstom si prechádza po čiare života, uvažujúc, koľko času má ešte pred sebou. Zvyšok básne je ešte pomerne pochmúrny – deň má odpornú príchut', držať sa druhých nepomáha, lebo sú na tom rovnako, ako my; no záver vyznieva vyrovnanjšie – decembrová nedeľa je „príťažlivá ako nevesta“, pre ktorú je deň slávnostný – začína sa nový život, prichádza veľká zmena, čo môže symbolizovať šancu sa zmeniť k lepšiemu, pričom odporúčanie na konci vyznieva ako výzva k zachovaniu rozvahy – netreba si od budúcnosti priveľa sľubovať, no ani brániť sa zmene. Táto báseň teda pôsobí melancholicky, tematizuje námahu a utrpenie, no poskytuje aj vyhlídku nádeje na zlepšenie.

Množstvo melancholicky ladených básní nachádzame aj u Wang Jiaxina. Ako príklad si uvedieme jeho báseň „Dávny Loulan“ (*Gu Loulan* 古楼兰), v ktorom básnik tematizuje smútok za domovom (výrazne melancholické sú aj viaceré jeho kratšie básne, ako napr. báseň „Scenéria“ (*Fengjing* 风景)“ (viď s.96) ktorá melancholickú atmosféru vytvára svojou obraznosťou).

古楼兰

1. 当无边的岁月和沙漠
2. 一会儿隆起，一会儿消失
3. 烟缕消亡于炽热的空间
4. 一座座古城在死去
5. 只有风在这里进进出出
6. 来回喧喻着生存之谜
7. 只有断墙残壁，像倔强的骨骼
8. 迎着时间的雕刀
9. 仍在稀稀落落地向上生存

Dávny Loulan

Keď sa nekonečné roky a púšť
 Chvíľu dvíhajú, chvíľu miznú
 Vlny dymu zanikajú v žeravom priestore
 Staré mestá jedno po druhom umierajú

Len vietor tu fúka sem a tam
 Ševeliac cestou tajomstvá života
 Len ruiny múrov, ako pevné kosti
 Víťajú rezbársku čepeľ času
 Ešte stále roztrúsené rastú dohora

- | | |
|----------------------|---|
| 10. 那些离开它的，不一定活着， | Nie je isté, že tí, ktorí ich opustia,
prežijú, |
| 11. 那些留下来的，不一定死去 | Nie je isté, že tí, ktorí zostanú,
zomrú |
| 12. 历史就这样倾塌，把它的窗户 | Takto sa rúca história, jej okná |
| 13. 一扇一扇地开往地下 | Jedno za druhým zapadajú pod zem |
| 14. 你也许能挖出一些小小的永恒 | Môžeš možno vykopáť nejakú
drobnú večnosť |
| 15. 却再也挖不出那真是的命运 | Ale už nikdy nevykopeš skutočný
osud |
| 16. --- 是这样吗？ | --- Je to tak? |
| 17. 我来到这里，顶着扑面的飞沙 | Prišiel som sem, čeliac letiacemu
piesku |
| 18. 却想起了家乡 | Som si však spomenul na domov |
| 19. 那个狮子流泪的故事 | Na ten príbeh o kamennom levovi
roniacom slzy... |

Loulan je stará oáza na niekdajšej Hodvábnej ceste, ktorá sa nachádza v dnešnom Xinjiangu. Autor tu vytvára pôsobivú scenériu opustenej, nehostinnej krajiny žeravej púšte a dávnych ruín, ktoré ako jediné zostali zo starobylého mesta. Básnikovi tento obraz evokuje pominuteľnosť ľudského života v kontraste s nekonečným časom, púšťou, a zvyškami zrúcanín. 14. a 15. verš vyjadrujú podobnú myšlienku, ako 11. až 15. verš jeho básne „Večerný pavilón“ (viď s. 62) – ľudské príbehy zanikajú, a jediné memento, ktoré ostane, si už žije vlastným životom, jeho príbeh už vytvára niekto iný. V závere básne si básnik pri pohľade na pozostatky dávnej skazy spomína na domov – na čínsky ľudový príbeh o „kamennom levovi roniacom slzy“, ktorý tiež hovorí o zániku mesta, ktorého obyvatelia sa (v kontraste k púštnemu Loulanu) utopili v obrovskej povodni. Dáva to tušiť, že básnik je na cestách možno preto, že aj jeho domov postihol nejaký druh skazy.

4.1.5 Taoizmus a buddhizmus

Taoizmus a buddhizmus sú najvýznamnejšie čínske spirituálne tradície, ktoré mali (a dodnes majú) na kultúru a umenie Číny nepochybne vplyv. Obe učenia spájala predovšetkým

cesta ku slobode v duchovnom zmysle (Lomová 2012). Taoizmus sa vyznačoval záujmom o život podľa vzoru prírody, alchýmiu a spôsoby predĺženia života, pričom pod vplyvom týchto myšlienok vzdelanci odchádzali žiť na vidiek ako pustovníci (často sa tam ocitali aj nedobrovoľne) (tamtiež) – najznámejším a najobľúbenejším básnikom a príkladným pustovníkom v jednej osobe bol jednoznačne Tao Yuanming, na ktorého odkazujú aj viaceré nižšie rozobrané básne. Taoizmus je tiež spätý s konzumáciou alkoholu. Z rôznych buddhistických smerov mal najsilnejší vplyv na čínsku poetickú tradíciu čchan (*chan* 禪), ktorý predstavoval skĺbenie pôvodne čínskej predstavy o premenlivosti a relatívnosti všetkých vecí s pôvodným buddhistickým učením; podobne, ako taoizmu, je mu vlastná predstava o iluzórnej povahe skutočnosti, pričom poznaniu buddhovskej podstaty sveta ako veľkej prázdnoty bolo možné dôjsť sústredením čistej mysle (Lomová 1999a: 16-18). Paradoxným dôsledkom tohto pojatia sveta bolo primknutie sa k prostej každodennej realite (tamtiež).

U neoklasických autorov nachádzame prvky buddhizmu a taoizmu v rôznych podobách – v narážkach na taostické či buddhistické texty, vo využívaní buddhistickej symboliky, či v snahe o duchovnú slobodu a vyrovnanosť vyplývajúcu z básne. Cheqianzi napr. začína svoju báseň „Modlitebná podložka“ (*Putuan* 蒲团) populárnym veršom z notoricky známej Tao Yuanmingovej 5. básne z cyklu „Pitie vína“ (*Yin jiu* 飲酒):

蒲团	Modlitebná podložka
1. 心远地自偏	Keď sa srdce vzdiali, sama sa odkloní zem
2. 于天空下喧哗的这个城市	Od tohto rušného mesta pod oblohou
3. 草蒲团，使你想起	Slamená modlitebná podložka ti pripomenula
4. 乡下的谷堆了	Snopy slamy na vidieku
5. 风毛茸茸地刺来	Huňato [t'a] pichá
6. 坐穿几只了呢	Koľko si ich už presedel?
7. 红莲花哪会盛开	Ako môže červený lotos rozkvitnúť
8. 也就永不枯萎	A nikdy nezvädnúť
9. 一座名山里，记得	Na jednej slávnej hore, spomínam si

- | | |
|---------------|--|
| 10. 有一只石蒲团的 | Na jednej kamennej modlitebnej
podložke |
| 11. 黑瘦的松鼠咬着松子 | Chudá čierna veverička chrúmala
píniové oriešky |
| 12. 把壳吐向万丈 | Škrupiny vyplúvala do bezodnej |
| 13. 深渊 | Priepasti |
| 14. 还没有炉火纯青 | Oheň v piecke ešte nezozelenel |
| 15. 所以你浮想联翩 | A tak popúšťáš uzdu svojej
predstavivosti |

Cheqianzi v tejto básni hravo polemizuje s Tao Yuanmingovým veršom, ktorý je v pôvodnej básni odpoveďou na otázky ľudí, ako je možné, že hoci žije v ľudnatom kraji, neruší ho lomoz povozov (Tchao 2003: 70), tj. hoci žije medzi ľuďmi, myslí sa oddialil od ľudského zhonu a túžob. Básnik zacituje tento verš, a následne upresňuje, že je sám taktiež v rušivom prostredí. Modlitebná podložka z titulu básne zjavne slúži básnikovi ako atribút meditácie – sadá si na ňu, a pokúša sa „vzdialiť srdcom“. Myseľ sa mu však nedarí vyprázdniť – podložka je zo slamy, čo uňho evokuje predstavu či spomienku na stohy slamy na vidieckych poliach; sústredeniu tiež bráni jej jemné pichanie. Myšlienky sa rozbiehajú ďalej - otázka v šiestom verši predpokladá odpoveď „Mnoho.“ (zrejme nie príliš úspešne). Autor si ďalej kladie otázku, ako je možné docieľiť, aby lotos (známy buddhistický symbol morálnej čistoty, v tomto prípade môže symbolizovať snahu o dokonalé sústredenie) rástol a nikdy neuvádol. Myšlienky mu od vlastnej slamenej podložky odbiehajú ku kamennej podložke na niektorej slávnej hore, kde veverička sedí úplne nerušene, je píniové oriešky - borovica je v taoistickej symbolike spojená s predstavou vzdelanca, ktorý sa prechádza po horách, je úplne vyrovnaný, a hoci by mohol rozprávať, vo svojej múdrosti mlčí (Hrdličková, Trnka 2009: 35). Veverička je úplne bezstarostná, vyrovnaná, orechové škrupinky hádže do bezodnej priepasti pod ňou, z ktorej si vôbec nič nerobí – v istom zmysle je teda stavu dokonalej vyrovnanosti bližšie, ako básnik – práve tým, že sa o ňu vôbec nestará. Fráza „oheň v piecke je jasne zelený (*lu huo chun qing* 炉火纯青) je narážkou na taoistickú alchýmiu, a znamená „doviesť k dokonalosti“ – to sa básnikovi ešte nepodarilo, a tak (ako zrejme po mnohokrát predtým) necháva svoje myšlienky voľne sa túlať.

Na taoyuanmingovskú tradíciu nadväzuje aj Daxian vo svojej básni „Obeta vína (*Jiu zhi cha* 酒之祭):

酒之祭

1. 当我将夏天的蝉壳掩埋之后
2. 第一片落叶和我一年之中
3. 第一次歌声
4. 重叠在一起
5. 秋风从林子后面闪出
6. 少女们走进我和树叶的合唱之中
7. 在此我愿手执一杯酒
8. 与你们鬓边的菊花共饮
9. 当落日 and 你们红色的披肩
10. 组成同一种风景
11. 有一只鸟
12. 正从镜子里向我飞来
13. 我将是你们和那个
14. 十八岁太阳的酒客
15. 我将坐于镜子中
16. 和那只无名鸟共饮
17. 当你们打开那只空琴盒
18. 我听到夏季的雨声
19. 在空气中颤动
20. 那么我何时还能和那只镜中之鸟
21. 重归盛夏

Obeta vína

Po tom, čo pochovám prázdnu
cikádiu schránku leta
Prvý spadnutý list a ja
Sa prekrývame
V prvom tohoročnom speve
Jesenný vietor sem zavítal spoza
hája
Dievčatá vchádzajú do súzvuku
mňa a listia
Teraz by som v ruke rád držal pohár
vína
Pil spolu s chryzantémami pri
vašich sluchách
Keď zapadajúce slnko a vaše
červené vlasy padajúce na ramená
Vytvorí jednu scénu
Jeden vták
Práve vylieta zo zrkadla smerom ku
mne
Ja budem popíjať spolu s vami a s
tým
Osemnásťročným hosťom – slnkom
Budem sedieť v zrkadle
A piť spolu s tým bezmenným
vtákom
Keď otvárate to prázdne puzdro na
citaru *qin*
Počujem daždivý hlas leta
Chvieť sa vo vzduchu
Kedy sa teda budem môcť s tým
vtákom v zrkadle
Znova vrátiť doprostred leta

- | | |
|--------------------|------------------------------------|
| 22. 重归鸟的眼泪和涟涟细雨交织在 | Znova sa vrátiť do toho súmraku |
| 23. 一起的那个仲夏之黄昏 | uprostred leta, kedy sa slzy vtáka |
| 24. 此刻我愿手执一杯酒 | a šumenie jemného dažďa prelínajú |
| | Vtedy by som rád v ruke držal |
| | pohár vína |

Prvá časť básne, teda 1.-7. verš, predstavujú uvedenie do idylickej scenérie začínajúcej jesene, ktorá je poňatá ako „krásne a dobré ročné obdobie (*jiaqi* 佳期)“ – vnímanie jesene, ktoré preslávil Tao Yuanming. Odkazovať by k nemu v básni mohli aj chryzantémy, ktoré sa k nemu ako symbol tradične viažu aj túžba po alkohole. Zapadajúce slnko nám poskytuje údaj o dennej dobe – je večer, a básnik pri pohľade na mladé dievčatá začína pociťovať nostalgiu za letom, ktoré odchádza; vták, ktorý k nemu prilietá zo zrkadla, môže predstavovať jeho mladšie ja – ide zrejme o vtáka, ktorý je namaľovaný na zadnej strane zrkadla - na tej, ktorá sa nemení, akokoľvek odráža predná strana zrkadla stále staršiu tvár. Básnik sa túži spolu s vtákom vrátiť naspäť tam, kam to už nie je možné – leto sa síce opakuje rok čo rok, no mladosť už sa nevráti, a beztak nie je isté, koľko liet mu ešte zostáva. Napriek tomu báseň pôsobí vyrovnané – posledný verš evokuje zmierenie sa so situáciou v štýle taoistického pustovníka, akým bol práve Tao Yuanming – vedomie neodvratnej smrti ho núti prežívať naplno každý okamih, no pochopenie večného poriadku vecí ho vedie k prijatiu smrti ako prirodzenej súčasti života (Lomová 1999a: 58-59).

Wang Jiaxinova báseň „Prázdne miesto (Kongbai 空白)“ je ďalšou z cyklu „Čínske obrazy“:

- | | |
|----------------|-----------------------------------|
| 空白 | Prázdno |
| 1. 你画出了山，你画出了云 | Namaľoval si hory, namaľoval si |
| 2. 但这空白处 | oblaky |
| 3. 你迟迟不愿下笔 | Len na toto prázdne miesto |
| | Nie a nie priložiť štetec |
| 4. 你怕触醒了什么吗 | Čo sa bojíš, že prebudíš? |
| 5. 也许，这是一个谜中的谜 | Možno je to tajomstvo v tajomstve |
| 6. 一个正在梦着的梦？ | Sen, ktorý sa práve sníva? |
| 7. 于是，你绕开了一步 | Tu si to obišiel |

- | | |
|-------------|--|
| 8. 而使岩松伸开双臂 | A nechal borovice na skalách
naťahovať ruky |
| 9. 向着这空虚 | Smerom k tej prázdnote |

Prázdnota, hory, oblaky, sen, aj borovice na skalách – to všetko evokuje buddhistickú tematiku. Prázdne miesto je súčasťou estetiky tradičnej tušovej maľby, a zároveň môže symbolizovať práve buddhovskú povahu sveta, ktorá sa skrýva za ilúziou hmotného sveta – veľkú prázdnotu. Maliar v básni sa možno obáva, že to, čo prebudí, je práve túžba po tejto ilúzii, a tak radšej necháva len borovice, ktoré sú silné, odolné, ušľachtilé, a nenechajú sa teda zviest' „snom, ktorý sa práve sníva“ – naťahovať ruky k prázdnu.

Za prvky buddhisticko-taoistickej tematiky možno u bratov Songovcov považovať ich častú tematizáciu vlastného vnútorného pokoja a vyrovnanosti, ktorú spravidla dosahujú v ústraní svojho domova. Tento prvok je u nich prítomný vo viacerých básňach (viď napr. báseň Správny chlap, s. XY). Príkladom takejto básne je aj „Príbeh veterného mesta (*Fengcheng de jushi* 风城的居事)“:

- | 风城的居事 | Príbeh veterného mesta |
|--------------------|--|
| 1. 昨夜里内城灌风，通街门响 | Včera v noci zalial vnútorné mesto
vietor, hvižd'al ulicami a bránami |
| 2. 一批木牌先后在墙根跌倒 | Pár drevených dosiek popadalo
k pätám stien |
| 3. 我睡在床上，听这入院的声音 | Ja spím v posteli, počúvam ten
zvuk vstupujúci do dvora |
| 4. 刮过瓦棱和刀檐 | Zafučí popri škridliach a hranách
strieň |
| 5. 又在某处巷道消失 | A opäť zmizne v nejakej uličke |
| 6. 心里一阵感动 | Vzalo ma to za srdce |
| 7. 早晨起来果然庭户干净，天气空明 | Ráno vstávam, dvor i domácnosť sú
podľa očakávania čisté, počasie je
jasné |
| 8. 家人也气色清爽 | Aj príbuzní sú osviezení a v dobrej
nálade |
| 9. 这时我接待过路的客商 | V tej chvíli prijímam obchodníka,
čo prechádza okolo |

10. 在长风中立定，夜衫漂白	Pevne stojí v silnom vetre, nočný odev má biely
11. 说起夜里的消息	Dá sa do rozprávania o nočných zvestiach
12. 这样的情节精致、贴切，再难改变	Takáto situácia je jemná, verná, ťažko ju zmeniť
13. 即使天地对转	Aj keby si nebo a zem vymenili miesto
14. 我也会念念不忘	Aj tak si budem pamätať
15. 我在这个早晨看到的内景	Situáciu vnútri, ktorú som uvidel tohto rána
16. 人们趿着布鞋，在街间缓行	Ľudia šuchocú plátennými sandálmi, pomaly kráčajú po ulici
17. 背后风声如一群赤体的小儿	Vietor za chrbtom je ako húf nahých detí
18. 辫散丝乱，步子紧迫	Strapatých, cupitajúcich
19. 我无心细听，但觉万境通明	Nemám záujem pozorne načúvať, ale všetko som prehliadol
20. 世事从容无虑	Vecami tohto sveta sa netrápim a som vyrovnaný

Básnik popisuje scénu, kedy sa jeho mestom (titul básne naznačuje, že ide o miesto ktoré je vetrom typické) prehnal silný vietor, ktorý mohol pôsobiť zlovestne, no pre človeka s vyrovnanou myslou bol ten vietor očistný – hoci v noci cíti pohnutie, ráno nenachádza svoj dvor poškodený, ale naopak – čistý. Vietor osviežil aj jeho „príbuzných“ (tí zrejme reprezentujú ľudí, ktorých berie ako „svojich“, možno iných básnikov, alebo svojich najbližších), a všetci ľudia vyzerajú sviežo a radostne. Medzitým sa o udalosti rozpráva s podomovým obchodníkom (tj. cudzincom, ktorý putuje ďaleko od domova a je vyviazaný z bežných väzieb utváraných na jednom mieste) a konštatuje, že je to vec, ktorá sa opakuje, a ktorej sa nedá zabrániť – v živote každého človeka a každej spoločnosti sú aj veterné dni. Básnik sa zameria na scénu po vetre – ľudia fungujú tak, ako predtým, a vietor, ktorý je už za nimi, nie je viac hrozivý, ale naopak pôsobí hravo, ako cupitajúce deti – a básnik pozorne načúva, všetkému rozumie, a v jeho vnútri vládne pokoj.

4.2 Obraznosť a atmosféra

Okrem výberu tém prispieva vo výraznej miere k neoklasickému charakteru skúmaných básní aj obraznosť, z ktorej prvkov je potom v básni budovaná špecifická atmosféra, rôznym spôsobom a v rôznej miere pripomínajúca klasickú poéziu. Na nasledujúcich stránkach sa pokúsime priblížiť si základné črty, prostredníctvom ktorých sa na úrovni obraznosti táto snaha dodať básni „klasický charakter“ realizuje.

Každý zo skúmaných básnikov s obraznosťou pracuje inak. Jedným zo spôsobov, ako dodať básni atmosféru pripomínajúcu klasickú poéziu, a ktorý v rôznej miere nachádzame u všetkých skúmaných básnikov, je práca s konvenčnými motívmi, najčastejšie známymi z klasického žánra prírodnej lyriky *shanshuishi* 山水詩. Príkladom básnika, ktorý si týmto spôsobom vytvoril pomerne kompaktný básnický štýl, je Shi Guanghua – v takmer každej jeho básni sa s drobnými obmenami vyskytuje skupina motívov, ktoré jeho poézii dodávajú špecifickú atmosféru. Sú to napr.: slivoň (*mei* 梅), sneh (*xue* 雪), noc (*ye* 夜), bambus (*zhu* 竹), mesiac (*yue* 月 / *yueliang* 月亮), zrkadlo (*jing* 鏡), struny (*xian* 弦)/citara *qin* 琴, hory (*shan* 山) a voda (*shui* 水), hodváb (*sichou* 丝绸; prípadne iné látky), knihy (*shu* 书), kameň (*shitou* 石头), smrť (*si* 死) a ďalšie. Všetko sú to typické archetypálne motívy klasickej poézie – každý z nich má svoje vlastné konotácie a jeho použitie v kombinácii s ostatnými motívmi dodáva básni špecifické zafarbenie. Trochu to pripomína jav, ktorý popisujú Kao a Mei (1978: 296-297) v súvislosti s klasickým žánrom *jintishi* a konceptom motívov usporiadaných do sémantických kategórií: totiž, že opakovaný výskyt špecifickej konfigurácie kategórií a výberu obrazov zastupujúcich tieto kategórie v básni môže charakterizovať niektoré sub-žánre, alebo byť príznakové pre štýl konkrétneho básnika. Táto konkrétna zostava v básňach Shi Guanghua evokuje melanchóliu, vážnosť, osamelosť, pokoj, ticho, ústranie, nočné bdenie a chlad (s týmito konotáciami možno ďalej experimentovať – viď báseň „Zrkadlo“ od Cheqianzia, v ktorej sú použité podobné motívy). Ako príklad si uveďme báseň od Shi Guanghua „Slivoň (*Meihua* 梅花)“:

梅花

1. 书卷被素手收拾
2. 屋子里空出花瓶等候
3. 背后雪色深沉
4. 容貌与木器一团和气

Slivoň

Knihy odložila čistá ruka
V izbe čaká prázdna váza
Sneh za chrbtom je hlboký
Vzhľad a drevený nástroj sa
srdečne vítajú

- | | |
|-------------------|--|
| 5. 衣衫脱在镜中，余香徐徐 | Šaty vyzlečiem v zrkadle , zvyšok
kadidla pomaly vyprcháva |
| 6. 旁边石头青黑 | Kameň vedľa je temný |
| 7. 在墙外独立一夜，四周清平 | Vonku za múrom stojí celú noc
sám, okolie je pokojné |
| 8. 水中的影子楚楚动人 | Tiene vo vode sú dojemne krásne |
| 9. 下雪的天气正值岁末 | Sneh napadol práve na konci roka |
| 10. 日子疏朗，纯洁的玉酿成好酒 | Dni sú jasné, čistý nefrit dozrel a
stalo sa z neho dobré víno |
| 11. 打开窗户，绸子表面日益柔软 | Otváram okno, povrch hodvábu je
deň za dňom hebkejší |
| 12. 温和的人和花在一起 | Jemný človek je spolu s kvetmi |
| 13. 夜晚的蜡火置身其中 | Nočné svetlo sviečky sa kladie
medzi nich |
| 14. 清香滋润肺腑 | Čistá vôňa ovlažuje pľúca |
| 15. 花色形成皮肤 | [Vzhľad] kvetov sa mení na kožu |
| 16. 一身的寒气从书中散去 | Chlad celého tela vanie z kníh |
| 17. 开花的山边 | Blízko hôr v rozkvet |
| 18. 看见房中的陶瓷阴深 | Vidím, že keramika v izbe je temná |
| 19. 中堂山水枯黄 | Maľba krajiny v hale je žltá a
vyschnutá |
| 20. 折花的手留在花中 | Ruka, ktorá trhá kvety, zostáva
medzi kvetmi |

(Wan, Xiao 1993: 488)

Na tejto básni je pozoruhodných množstvo prvkov, z ktorých niektoré ešte zvlášť rozvedieme nižšie: už spomínaný súbor motívov – ako prírodných obrazov, tak ľudských výtvorov – ktorý vytvára veľmi intenzívnu atmosféru; pomalé, plynulé tempo básne, typické pre klasickú poéziu; neobyčajná zmyslová naliehavosť (vôňa, chlad, tma, tiene, dotyk hodvábu a kvetín..), no zároveň niekedy prekvapivé obrazy, ktoré pre klasickú poéziu nie sú typické – kvety meniace sa na kožu a v náväznosti na to obraz „ruky, ktorá trhá kvety, (a) zostáva medzi kvetmi“.

Konvenčné motívy z čínskej poézie nájdeme aj v tvorbe ostatných autorov – dá sa povedať, že ich používajú podobne ako literárne narážky: berú do úvahy ich tradičné konotácie, ktorými sa buď riadia, alebo v ich využívajú netradičným spôsobom. U Shi Guanghua napr. vidíme využitie motívu slivone (zjavne jeho obľúbeného, nakoľko ho nájdeme takmer v každej jeho básni) v celej bohatosti jeho symbolických významov: často mu slúži ako indikátor času (prvý verš básne „Trikrát o slivoniach“: „Na spievanie o slivoniach je už neskoro“, kým báseň „Venujem chorému básnikovi, ktorý miluje básne, víno, ženy a kaligrafické maľby (*Gěi ài shī, jiǔ, nǚrén hé zìhuà de bìng zhōng shīrén* 给爱诗，酒，女人和字画的病中诗人)“ začína veršom: „Slivoň v plnom kvete je ešte d’aleko 一树梅花还远“); v týchto prípadoch tam však nikdy nie je spomenutá samoučelne a básnik vždy využíva ako jej „fyzickú“ prítomnosť v básni, tak aj jej ostatné konotácie.

Ako iný príklad zaujímavého spôsobu práce s prírodnými (konvenčnými i nekonvenčnými) motívami nám môžu poslúžiť úryvky z Daxianových básní:

再度辉煌

1. 为秋天而存在为你心中的四季而
聆听
2. 八月之琴在芦苇的手中奏响
3. 众鸟的天空有一轮落日倾向大海
4. 黄昏，在石头的双颊上涂满浆果

Opäť zažiariš

Existovať pre jeseň, načúvať pre
štyri ročné obdobia v tvojom srdci
Augustová citara *qin* znie pod
prstami trstiny
Na oblohe s krdľami vtákov kotúč
zapadajúceho slnka mieri k moru
Súmrak, bobule namaľované na
lícach kameňa

(Wan, Xiao 1993: 869-871)

Ako vidíme, Daxian má taktiež vo svojich básňach neobvykle vysoký podiel prírodných obrazov, ktoré navyše spracováva o čosi okázalejšie a dynamickejšie než Shi Guanghua:

再度辉煌

15. 我返回屋内
16. 屋外是一队月光菊的仪仗

Opäť zažiariš

Vraciam sa do domu
Mimo domu je to výzbroj šiku
mesačných chryzantém

(Wan, Xiao 1993: 869-871)

Netradičné prirovnania, ako je „výzbroj šiku chryzantém“ či „úsvit potichu maľujúci východu tenké obočia, sa v Daxianovej tvorbe vyskytuje často:

灵魂飘香的季节

Čas, kedy vanú duše

- | | |
|---------------------|---|
| 26. 在别样的寂静里溪水靠近了石苔 | V inej samote a tichu sa potôčik
priblížil k machu |
| 27. 而一颗蜡烛带给我们所有的微光 | A sviečka nám dáva všetko
mihotavé svetlo |
| 28. 黎明正悄悄给东方抹出细长的眉毛 | Úsvit práve potichu kreslí východu
tenké obočie |

(Wan, Xia 1993: 871-873)

K ustáleným črtám jeho poézie patrí predovšetkým často explicitná indikácia času – najčastejšie je to august, ako aj vo vyššie uvedenom úryvku. V tomto type básní využíva často kombináciu obrazov známych z klasickej poézie, no zároveň aj prírodné obrazy, ktoré sú mimoriadne konkrétne a špecifické. Príkladom takejto zmesi archetypálnych a špecifických prvkov môže byť jeho báseň (tu len ukážka) „Hudba zlatých paliem (*Jin zonglü de yinyue* 金棕榈音乐):

金棕榈音乐

30. 若是在今晚点起了芒草和卷柏的篝火
31. 照亮了我们的留兰香女郎
32. 切割夜色的山势也划破五角星的港湾
33. 我便在离你五公里的地方落下帐篷
34. 听见了八月子夜的一声蝉吟
35. 也惊动了整个夏季的梦寐之心
36. 你何以知道有一枚松子落在远山的寒露中
37. 有两行山羊的梅花蹄印留在了古寺的门前
38. 你会把一只空笛从远处抛来

Hudba zlatých paliem

Ak si dnes večer zapálila oheň
z ozdobnice a vranečka
Ožiarila našu mäťovú pannu
Vyrezala obrysy nočných hôr aj
rozrezala päťcípy prístav
Ja teda na mieste päť kilometrov od
teba hodím [na zem] stan
Keď som začul spev cikády za
augustovej polnoci
A tiež vyplašil srdce sna celého leta
Ako vieš, že v chladnej rose, do
ktorej v ďalekých horách padá
píniový oriešok ,
sú dva rady stôp horských kôz
v tvare slivkových kvetov, ktoré
zostali pred bránou kláštora?
Môžeš mi z ďalekého miesta hodiť
jednu prázdnu flautu

39. 让我吹起这盛夏的金棕榈音乐

Nechat' ma zahrať túto hudbu
zlatých paliem vrcholného leta

(Wan, Xiao 1993: 873-875)

U Daxiana v niektorých prípadoch snaha priblížiť sa tradícii spočíva v samotnom fakte využitia množstva prírodných obrazov a zachytenia konkrétnych detailov z prírody, než to, že by samotné motívy boli konvenčné či inak späté s tradíciou. Na druhej strane využíva viac než iní básnici zľudovelé a blahoprajné motívy, ako v prípade záveru básne „Leto lásky (*Aiqing zhi xia* 爱情之夏)“, kde použil motív vracajúcej sa husy, spájanej s jeseňou a smútkom po domove:

爱情之夏

Leto lásky

25. 当你一眼瞥在我的离去之地

Keď sa pozrieš na miesto môjho
odchodu

26. 如今它已空得落不下脚步

je už teraz prázdne, nedpopadne
tam krok

27. 你可举手截住一只回头雁

Môžeš zdvihnúť ruky a zastaviť
jednu vracajúcu sa hus

28. 问一问我一程的踪迹

Spýtať sa na stopu mojich ďalších
ciest

29. 千里之外我不会重归于你

Z tisíc míľovej diaľky sa nemôžem
vrátiť k tebe

30. 当我远离夏季爱情踏上异地

Keď som sa vzdialil od leta, láska
vkročila na inú zem

(Wan, Xiao 1993: 881-882)

Podobne sme blahoprajný motív dvoch tomelov našli v jeho básni „December --- nedeľa“ (viď s. 74), pričom aj obraz jednej topánky z rovnakej básne môžeme azda asociovať s blahoprajným motívom symbolizujúcim manželskú harmóniu (homofónia znakov pre topánky *xie* 鞋 a harmóniu *xie* 谐). Tieto sú však v Daxianovom podaní oba poškodené – autor tak neguje a ironizuje ich pôvodný význam. Zároveň táto báseň patrí k neoklasickým básňam s netypicky drsnou obraznosťou, ktorá sa vymyká z obvyklého spôsobu hľadania spojenia s tradíciou.

K ďalším postupom známym z tradičnej čínskej lyriky, ktoré neoklasickí autori využívajú, je pôsobivé zachytenie zmyslovej skúsenosti. Túto techniku sme už videli vyššie u Shi Guanghua, môžeme si ju ešte priblížiť na ďalších príkladoch z jeho tvorby; v básni „Citara qin a dcérine telo (*Qin he nǚ'ér zhi shēn* 琴和女儿之身)“ môžeme pozorovať prvok, ktorý Shi využíva pomerne často, a to miešanie podnetov z rôznych zmyslov:

琴和女儿之身

1. 琴弦上乱象已生
2. 手指无法深入夜里的声音
3. 在镜中，衣衫全部滑落
4. 犹如庭院内黄叶满地
5. 而你们面孔彼此陌生
6. 身体被声音纠缠
7. 难免肌肤之亲

Citara *qin* a dcérine telo

Na strunách citary *qin* už vznikol chaos
Prsty nedokážu vojsť hlboko do nočného zvuku
V zrkadle sa odev celý zošmykne
Ako na zem vo dvore plnej žltého lístia
A vaše tváre sú si navzájom cudzie
Telo je ovinuté zvukom
Ťažko sa vyhnúť dotyku kože

(Wan, Xiao 1993: 486-467)

V druhom a siedmom verši vidíme prelínanie zvuku a hmatu. V jeho básňach nachádzame aj ďalšie pôsobivé pasáže:

雪月

1. 你和黄色的月亮在雪野上站着
2. 梅香从所有的冬季袭来
3. 花色古老如土陶之纹
4. 一种梦幻
5. 便成一株隐身的高木
6. 无叶落为泥土
7. 而每一种声音都陷入雪的宁静

Sneh a mesiac

Ty a žltý mesiac stojíte na zasneženom poli
Vôňa slivoní z celej zimy útočí
Vzhľad kvetín je starobylý ako vzory na domácej keramike
Jeden sen
Sa premenil na jeden neviditeľný vysoký strom
Niet listov, čo by padali do blata
A každý zvuk sa chytí do ticha snehu

(Wan, Xiao 1993: 494-495)

大宗师

1. 一个人守孝三年，成为大儒
2. 草屋内书香浓厚

Veľký majster

Jeden človek tri roky držal smútok,
stal sa veľkým konfuciánom
Vôňa kníh v doškovej chyži je intenzívna

- | | |
|-------------------|--|
| 3. 窗格形同古篆 | Rámy okien sú ako pečatné písmo |
| 4. 天地之间墨痕淋漓 | [Priestor] medzi nebom a zemou sje
premáčaný stopami tušu |
| 5. 在雪中一柄大烛放在石上 | V snehu kladiem veľkú sviečku na
kameň |
| 6. 竹子的书，绸子的书，骨头的书 | Bambusové knihy, hodvábne knihy,
knihy z kostí |
| 7. 被一目了然 | Sú na prvý pohľad prehliadnuté
(Wan, Xiao 1993: 483-484) |

V nasledujúcom úryvku z básne „Výšiny (*Gaochu* 高处)“ sa Shi Guanghua pohráva s perspektívou, konkrétne s archetypálnym pohľadom hore (*yang* 仰) a pohľadom dole (*fu* 俯), ktoré sú taktiež dôležitým elementom klasickej poézie; v prípade Shiovho spracovania so zmenou smeru pohľadu tiež pozorujeme zmenu pohľadu z globálneho (hory, hviezdy) na detail – kvety spúšťajúce svoje hlavy k zemi.

- | | |
|----------------|---|
| 高处 | Výšiny |
| 1. 那些高于我们的山峰之上 | Nad tými končiarimi vyššími než
my |
| 2. 是否还有高于仰望的星辰 | Sú ešte hviezdy vyššie než pohľad
hore? |
| 3. 它们的高度却来自土地 | Ich výška však pochádza zo zeme |
| 4. 为了俯视自身的生长 | Aby zhora zhliadli rast vlastného
tela |
| 5. 花朵垂落， | Kvetiny klesajú |
| 6. 高傲的头颅也一低再低 | Aj [ich] hrdé hlavy [sa spúšťajú]
nižšie a nižšie
(Wan, Xiao 1993: 509-510) |

Úplne osobitý štýl obraznosti a vytvárania atmosféry majú oproti ostatným bratia Songovci – je pomerne jasný a lineárny, na rozdiel od všetkých ostatných sa o tradícii vyjadrujú často explicitne a často tiež v metarovine; niektoré z ich systematickejších básní môžu pôsobiť dojmom „esejí vo veršoch“. Majú vlastnú komplexnú osobnú symboliku založenú na klasických konceptoch (koncept dichotómie vnútra a vonkajška – *nei* 内 a *wai* 外; s tým súvisiaca metafora „rodiny/príbuzných“ – *jiaren* 家人; „choroba“ *bing* 病) a na rozdiel od

všetkých ostatných s prírodnými motívmi pracujú minimálne. Scenérie vo svojich básňach vyplňajú predmetmi súvisiacimi s tradíciou a jej materiálnou a duchovnou kultúrou. Ako príklad tejto konfigurácie prvkov si uveďme úryvok z tretej básne cyklu „Domáce úslovie“ – „V chorobe (*Bing zhong* 病中)“:

病中

1. 入冬后家人们在内堂生病
2. 细饮黄酒，药力深长、细致
3. 门外有大队的人马经过
4. 铁器相碰，不时撞到刷白的院墙
5. 我们合家安居，不为所动
6. 一色以布缠头
7. 在土漆的家具中生活
8. 思量旧日的业绩

V chorobe

Po zimnom slnovrate príbuzní vo vnútorných sieňach ochoreli
Uchlipkávajú si z vína, účinok liekov je hĺbkový a presný
Za bránou prechádza veľký šík vojakov
Železné zbrane do seba narážajú, pod chvíľou buchnú o bledý múr [nášho] dvora
My sme všetci spolu v pokoji, nijako sa nás to nedotýka
Všetci máme obviazané hlavy
Žijeme medzi nábytkom lakovaným domácim lakom
A premýšľame nad dávnymi úspechmi

Pre tvorbu Songovcov pomerne výnimočným, no z hľadiska obraznosti zaujímavým príkladom vytvárania atmosféry pripomínajúcej tradičnú Čínu, je báseň „Jeden príbeh (*Yige gushi* 一个故事). „Príbeh“ z názvu básne je veľmi jednoduchý – ide o detailný popis krátkeho „stretnutia“ dvoch neznámych ľudí, ktorí napriek tomu, že sa nepoznajú, stoja ďaleko od seba a ich pohľady sa stretnú len na moment, obaja vedia, že sú spriaznené duše (*zhiyin* 知音).

一个故事

1. 陌生的人在对面的客栈下马
2. 望着天色，衣袍在风中作响
3. 他看着街间和房顶的积雪

Jeden príbeh

Cudzinec v hostinci oproti zosadol z koňa
Zahľadel sa na nebo, šaty sa mu trepotali vo vetre
Pozrel sa na snehovú pokrývku na ulici a strechách domov

- | | | |
|-----|-------------------|--|
| 4. | 以及风雪中冒出热气的灯火 | A na lampu, z ktorej vo vetre
a snehu sálalo teplo |
| 5. | 一手摘了斗篷，绷紧脸面 | Jednou rukou vzal plášť, zamračil
sa |
| 6. | 拾阶抢进店门 | Po schodoch vošiel do dverí
hostinca |
| 7. | 老年的帐房，那个跛足而又眇目的老汉 | Starý účtovník, ten chromý
a k tomu jednooký starec |
| 8. | 将马牵到后院 | Odviedol koňa do zadného dvora |
| 9. | 又吩咐小二在厨中烫酒 | A zakričal na čašníka, nech dá
v kuchyni zohriať víno |
| 10. | 转眼将一色盘点送上桌来 | V okamihu poslal všetky
objednávky na stôl |
| 11. | 移桌炉边，在火中置下一品单锅 | Prisunul ho k ohnisku, na oheň
postavil hrniec |
| 12. | 那人不出一言，在火边坐地 | Ten človek neprehovoril ani slovo,
sediace vedľa ohňa |
| 13. | 只把酒来筛满 | Len si doplna nalial vína |
| 14. | 一室火气助他痛饮 | Miestnosť plná tepla z ohňa mu
pomáha napiť sa dosýta |
| 15. | 使他脸色渐红、细珠蒙面 | Spôsobuje, že jeho tvár rumenie,
a vyrazia na nej drobné kvapôčky |
| 16. | 喉咙和骨节发出相近的声响 | Hrdlo a kosti vydávajú zvuk, ako sa
približujú |
| 17. | 酒罢之后他用热汤洗面敷脚，底气贯顶 | Keď dopil alkohol, umyl si tvár
nohy horúcou utierkou, kapacita
pľúc je plná |
| 18. | 乘势负手临窗 | Využívajúc príležitosť, s rukami za
chrbtom sa priblížiť k oknu |
| 19. | 细听飞雪落地的声音 | Pozorne načúval zvuk snehu
padajúceho na zem |
| 20. | 这声音在他听来或许微妙难言 | Tento zvuk sa mu mohol zdať buď
takmer nebadateľný |
| 21. | 或许清晰、实在 | Alebo jasný, skutočný |

- | | |
|----------------------|---|
| 22. 仿佛拉开棉被的布声，使人睡意难敌 | Ako zvuk látky prikrývky,
prinášajúci ľudom driemoty |
| 23. 这时他偶一抬头，并且凝目相视 | Vtedy náhodou zdvihol hlavu,
a sústredene sa na mňa zahľadel |
| 24. 看见我在这边的楼栏里独自临风把盏 | Vidiac ako sám pri tomto zábradlí
držím proti vetru pohár [vína] |
| 25. 以盐水煮食花生和鸟蛋 | Nad arašidmi varenými v slanej
vode a vajčkami |
| 26. 当下目现喜色，拱手相称 | Sa mu zaraz na tvári objavila
radosť, zložil ruky v pozdrave |
| 27. 然后回转客房，拥被而眠 | A potom sa obrátil späť do
hostinca, prikryl sa a zaspal |
| 28. 他同我一样身上冷僻而丹田有气 | Rovnako ako ja je na povrchu
vzdialený a centrum života má plné
energie <i>qi</i> |
| 29. 在落雪时分一夜无事 | A v čase, keď padá sneh a celú noc
sa nič nedeje, |
| 30. 静听大雪覆盖这个人居紧邻的街面 | Ticho načúva snehu, ako prikrýva
[túto] husto zaľudnenú ulicu |

Báseň obsahuje naratívne prvky (v tomto sa azda podobá skôr na žáner piesní *yuefu* s jeho archetypálnymi postavami, než básne *shi*), a smeruje na ploche tridsiatich veršov po veľmi malých, detailných krôčkoch rozprávačovými očami cudzinca od momentu, kedy zosadne z koňa až po moment možno len o pár minút neskôr, kedy zdvihne zrak a ich pohľady sa stretnú (verše 24.-26.) Popis drobných, priam banálnych činností a detailov vytvára hutnú, sugestívnu atmosféru; zároveň básnik svojím spôsobom v závere neguje titul básne, keď píše, že sa „v noci nič nedialo“, čím však zdôrazňuje, že navonok banálna príhoda mala preňho veľký význam.

4.3 Formálne rysy

Formálne náležitosti a konvencie mali v klasickej čínskej poézii podstatné miesto, ako sme si ukázali v prvej kapitole – výraznou mierou prispievali k predvídateľnosti, a tým zrozumiteľnosti básní; prostriedkami, ako bol napr. paralelizmus, dodávali básňam nové významové dimenzie a prehlbovali tak možnosti čitateľského zážitku. Zároveň však boli úzko späté s klasickým jazykom, ktorým bola klasická poézia písaná, čo však už pre modernú básnickú produkciu samozrejme neplatí. Z podstaty veci preto budú formálne rysy inšpirované klasickou poéziou patriť k tým najredšie zastúpeným. Tie ktoré sme našli, majú podobu využitia paralelizmu, náznaku klasickej štvorstupňovej výstavby básne *shi* (*qi* 起, *cheng* 承, *zhuan* 轉, *he* 合, t.j. uvedenie, rozvinutie, obrat a prepojenie), a titulov básní odkazujúce na klasickú tradíciu. Výskyt paralelných dvojverší (alebo pokusov o ne) sme zaznamenali v tvorbe Shi Guanghua a Songovcov a v básni „Dávny Loulan“ (viď s. 76) od Wang Jiaxina (spolu deväť prípadov). Niektoré sú písané wenyanom, iné sa snažia o vytvorenie paralelnej dvojice veršov v modernom jazyku.

Podme si predstaviť niekoľko príkladov:

梅花

14. 清香润湿肺腑
15. 花色形成皮肤

Slivoň

Čistá vôňa ovlažuje pľúca
[Vzhľad] kvetov sa mení na kožu

桑

3. 身形仿佛水势
4. 叶子深掩路径

Moruša

Tvar tela je ako prúd vody
Listy hlboko zakrývajú cestičku

某日漫读蒲松龄故事

8. 他由一个儒生变作美人
9. 又从一个姐姐变成妹妹

Ktorýsi deň čítam Pu Songlingove príbehy

Zmenil sa z konfuciánskeho učenca
na krásnu bytosť
A zo staršej sestry na mladšiu sestru

Prvý príklad od Shi Guanghua je príkladom prevedenia moderného paralelizmu – verše majú po šesť, a nie päť či sedem slabík ako klasické verše, a obsahujú po tri slová, ktoré si navzájom zodpovedajú syntakticky aj sémanticky – čistá vôňa oproti vzhľadu kvetín sú zmyslové vnemy, zvlažiť a sformovať slovesá a pľúca a koža orgány. Podobne je na tom druhý prípad – tiež od Shi Guanghua – ibaže prvé slová veršov sú paralelné predovšetkým

syntakticky, kategorická podobnosť nie je príliš zjavná. A napokon plne rozvinutá veta od bratov Songovcov, ktorá je dokonalým príkladom moderného paralelizmu – jazyk je teda bytostne moderný a (až na prvé slovo), spolu všetky výrazy korešpondujú. Konfuciánsky učenec je podobne ako paralelná staršia sestra vo vyššom postavení oproti „krásnej bytosti“ (z titulu básne môžeme usudzovať, že sa nejedná o alegorické označenie pre vládára), poľahmo mladšej sestre.

Ako príklad básne, ktorá je vystavaná podľa klasickej štvorstupňovej schémy, uvádza Lomová (2014) vo svojom referáte básň „Majster dychových svičení (Lianqishi 炼气士)“ (preložené podľa Olgy Lomovej - tamtiež):

炼气士

1. 身形仿佛水势
2. 吹风的夜晚云气清淡
3. 在镜中你深不可测
4. 薄薄的衣袍日见消瘦
5. 四周林木高远
6. 月亮的气息含在鼎中
7. 你独坐之处一无所有
8. 天空横在眼前
9. 山海渺茫
10. 平和的神色被水土包容
11. 听见天声四起
12. 你起身走进浴身的内室
13. 手指触玉成烟

Majster dychových cvičení

Tvar tela na spôsob vody
 Za veterného večera hmla
 Priezračná a riedka
 V zrkadle nezmerne hlboko
 Tenučké rúcho deň odo dňa chudšie
 Stromy všade naokolo vysoko
 ďaleko

Dych mesiaca v bronzovej
 trojnožke pohltený
 Tam, kde sedíš sám, nemáš vôbec
 nič

Naprieč pred očami neba
 Hory a more sa rozplývajú v diaľke
 Pokojný výraz zahaľuje hlina a
 voda

Začuješ, ako sa navôkol zdvíha hlas
 neba
 Zdvihneš sa a vstúpiš do vnútornej
 komnaty na umytie tela
 Prstami sa dotkneš nefritu, zmení sa
 na dym

- | | |
|----------------|---|
| 14. 皮肤化入清纯的空气 | Pleť sa zmení na rýdzi vzduch |
| 15. 无人能够目睹你的枯槁 | Nikto nemôže uvidieť tvoju
vetchosť |
| 16. 在镜子背后风高霜洁 | Na druhej strane zrkadla sa dvíha
vietor, iskrí inoväť |
| 17. 冬天你冷然而行 | v zime ľahko odchádzaš |
| 18. 落草一片青秀 | preč do lesov – pás zelene |
- (Wan, Xiao 1993: 484-485)

Báseň má podľa nej (tamtiež) premyslenú výstavbu – jednotlivé slohy predstavujú jednotlivé kroky klasickej výstavby pravidelnej tangskej básne, pričom prechody medzi jednotlivými krokmi podľa nej nie sú vyhranené.

Krátka Wang Jiachinova báseň „Scenéria (*Fengjing* 风景)“ nám zas pripomenula náznak syntaktickej štruktúry klasickej básnickej formy *jintishi* tak, ako ju popísali Kao a Mei (1971: 49-136) vo svojej štúdii „Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry“.

- | 风景 | Scenéria |
|-----------------|--|
| 1. 旷野 | Pustatina |
| 2. 散发着热气的石头 | Kamene sálajúce horúčosť |
| 3. 一棵树。马的鬃毛迎面拂起 | Strom. Kónská hriva švihá oproti
tvári |
| 4. 骑着孤单地躺到树下 | Jazdec si osamelo líha pod strom |
| 5. 夕阳在远山仍无声地燃烧 | Večerné slnko v ďalekých horách
ešte stále mlčky planie |
| 6. 一到夜里 | Hneď ako nastane noc |
| 7. 满地的石头都将活动起来 | Kamene, ktorými je posiata celá
zem ožijú |
| 8. 比那树下的人 | A budú živšie, |
| 9. 更具生命 | Než ten človek pod stromom |

Kao a Mei (1971) popisujú štruktúru básne vo forme *jintishi* tak, že prvé dvojveršie zvykne mať izolovanú syntax, rozbitú na jednotlivé obrazy, ktoré uvádzajú scenériu a vďaka oslabenej syntaktickej funkcii pôsobia výrazne, pričom v priebehu básne sa táto izolovanosť posúva postupne smerom ku kompaktnosti, ktorej pól na tejto osi predstavuje posledné

dvojveršie, dodávajúce básni organickú jednotu, takpovediac ju zastrešuje, a zvykne mať silnejšie syntaktické väzby a menej intenzívnu obraznosť. Báseň „Scenéria“ sa začína štyrmi izolovanými obrazmi – pustatina, sálajúce kamene, strom, kôň. S štvrtým veršom prichádza do básne prvok činnosti, deja, ktorý nakoniec prevládne, hoci obraznosť je stále pôsobivá.

Čo sa týka titulov básní, nachádzame predovšetkým u bratov Songovcov (často wenyanizované) tituly odkazujúce na konvencie tradičnej príležitostnej poézie, ako napr. „Zdvorilo počúvam jednu prednášku pána Chai (*Língtīng xiānshēng Cháishì de yīcì kètú* 聆听先生柴氏的一次课徒)“, či „Za daždivej noci po čítaní básní spomínam na ľudí (*Yǔyè dú jiùshī zhīhòu yì rén* 雨夜读旧诗之后忆人)“. Ďalším typom titulu, ktorý bypo formálnej stránke mohol odkazovať k tradícii sú tituly ako „*Yong mei* 咏梅“, ktorá evokuje klasický žáner básní-zátiší (*yongwu* 咏物).

5. Záver: návrat k tradícii?

V tejto práci sme analyzovali vzorku básní z tvorby šiestich básnikov, z ktorých každý si v rámci nej nejakým spôsobom hľadá cestu k dlho zavrhovanej domácej čínskej tradícii. Tieto spôsoby sme sa pokúsili identifikovať v textuálnej rovine, pričom sme prišli k záveru, že v najväčšej miere sa „návrat k tradícii“ u týchto básnikov realizoval v oblasti tematiky, v menšej miere potom špecifickou obraznosťou, a viacmenej okrajovo vo využívaní formálnych prostriedkov klasickej poézie. Zároveň sme zistili, že textuálna rovina ponúka explicitné aj implicitné možnosti vzťahovania sa k tradícii.

Skúmaním tematického ladenia básní sa nám postupne vyprofilovali témy, ktoré dominujú neoklasickej poézii v podaní našej päťice básnikov. Prvá z nich – intertextové výpožičky ako „extrémny prípad“ voľby témy súvisiacej s tradíciou, nám poskytla pomerne priamy vhlád do spôsobu, akým básnici narábajú s tradíciou, keď ju explicitne tematizujú. Zistili sme, že typ diel, na ktoré vo svojich básňach odkazujú, sa neobmedzuje na starú poéziu – našli sme výpožičky z básní *shi*, z popisných básní *fu*, z kanonických textov, z klasickej prózy ako je Sen o červenom pavilóne či Pu Songlingových Záznamov o podivnom zo Študovne klábosenia, či na učebné texty základného vzdelávania. Vo všeobecnosti si vyberajú zdroje známe aj mimo úzky okruh čitateľov.

S týmito výpožičkami potom narábajú v duchu klasickej tradície, môžu nimi tvorivo, priam hravo polemizovať, môžu ich rozvinúť a posunúť do inej roviny. V každom prípade si čítanie tohto druhu básní vyžaduje minimálne základnú erudíciu v čínskej literatúre a histórii. Funkciou týchto výpožičiek je podobne ako v klasickej poézii rozšíriť možnosti čítania básne o ďalšie významové vrstvy, a zároveň veľmi jednoducho a úsporne navodiť atmosféru a vyvolať všetky asociácie, ktoré čitateľ s týmito dielami má.

S témou intertextuality je úzko previazaná téma vzťahu k tradícii, ktorý niektorí z básnikov tematizujú – bratia Songovci to robia explicitne – opakovane vyjadrujú svoju náklonnosť k vlastnému domovu, ktorý síce nie je dokonalý („príbuzní“ v ich básňach majú často ďaleko k ideálu), no majú v ňom zázemie a veria, že jeho hodnoty majú čo ponúknuť aj dnešnému svetu. Často tematizujú svoj vzťah k velikánom minulosti, ku ktorým prechovávajú vrúcny vzťah a úctu – hoci existujú aj výnimky, vid' napr. Cheqianzi a jeho báseň o Jia Daovi. S tradíciou taktiež polemizujú – z básní vyplýva, že sú si veľmi dobre vedomí úskalia jej bezduchého napodobňovania. Zároveň básne explicitne odkazujúce na tradíciu často tento odkaz využívajú na výpoveď nejakej univerzálnej myšlienky. Implicitnejšie tento vzťah tematizujú ostatní básnici, ktorí s tradíciou vo svojej poézii experimentujú výraznejšie v rovine obraznosti a implicitnejšie tradičných tém.

Ďalšia téma, ktorá s oboma predošlými témami úzko súvisí je vzťah k tvorbe – tematizácia tvorivého procesu, ale aj ocenenia diel iných autorov. Autori píšú o svojich čitateľských skúsenostiach, o inšpirácii staršími dielami, o sústredení potrebnom na vytvorenie umeleckého diela.

V oddieli melanchólia sme sa snažili demonštrovať, akým spôsobom neoklasickí básnici tematizujú vlastné negatívne pocity, pričom sme sa dotkli aj témy milostnej poézie, ktorá je v ich tvorbe zastúpená len okrajovo, a vždy melancholicky; zároveň sme zistili, že podobne ako bývala milostná tematika v rámci tradície podrobená moralistickej interpretácii ako politická alegória, aj v skúmanej básni bola použitá predovšetkým ako prostriedok vyjadrenia inej myšlienky. Tematizácia tragédie ľudského údely v ich básňach vychádza napr. z vedomia pomínutelnosti života, nemožnosti dosiahnuť vytýčené ideály, a zo skazy, ktorá v rôznych podobách skôr či neskôr dostihne každé miesto.

V rámci posledného skúmaného tematického okruhu sme sa snažili popísať spôsob, akým sa autori vo svojich básňach vzťahujú k najvýraznejším čínskym spirituálnym tradíciám – k taoizmu a buddhizmu. Zistili sme, že tak robia jednak explicitne – opäť pomocou intertextových narážok, alebo implicitne, pomocou obraznosti. Nadväzujú na tradíciu Tao Yuanminga, tematizujú (nemožnosť) sústredenia, snahu o vnútornú slobodu, odpútanosť od sveta a jeho iluzórnosť, ktorá len zakrýva jeho pravú podstatu – veľkú prázdnotu.

V kapitole o obraznosti a atmosfére sme sa snažili popísať spôsoby, akými básnici vytvárajú ladenie básní, ktoré nesie stopy vplyvu tradičnej poézie. Skúmaním našej básnickej vzorky sme identifikovali niekoľko techník, ktoré básnici využívajú – jednak je to využitie motívov známych z tradičnej poézie (prípadne zľudovelých blahoprajných motívov), ktoré majú svoj okruh symbolických významov, na ktorý môžu autori nadviazať. Naš záver je, že tieto motívy autori využívajú podobne ako literárne narážky – pracujú s jeho rôznymi významami a obohacujú tak svoje básne o nové vrstvy významov; využitím špecifických súborov motívov potom vedia docieľiť konkrétny druh atmosféry. K ďalším technikám, ktorých príklady sme uviedli, patrí sugestívne zachytenie zmyslových vnemov, práca s prírodným detailom a s perspektívou.

V poslednej kapitole sme si ukázali, akým spôsobom zvyknú neoklasickí autori nadviazať na formálnu stránku tradičnej poézie. Skonštatovali sme, že z podstaty rozdielu medzi tradičnou a modernou poéziou týchto prvkov bude zrejme najmenej z doteraz spomínaných. Formálne konvencie sa bezprostredne viažu na klasický (básnický) jazyk – jeho obmedzenia a jeho možnosti. Uviedli sme niekoľko príkladov, ktorými sa možno týmto konvenciám priblížiť – moderný paralelizmus, výber titulov pripomínajúcich tituly tradičných

básní, a výstavba podobná výstavbe klasických básní. V tomto smere by bolo možné ešte analyzovať jazyk neoklasických básní – podiel wenyанизmov a archaizmov a ich funkciu, čo však bolo nad rámec rozsahu tejto práce.

Na otázku, v akom zmysle sa jedná o návrat k tradícii, odpovedajú autori do určitej miery sami vo svojej tvorbe – Shi Guanghua v básni „Kaligraf“, Wang Jiaxin v básni „Dávny Loulan“ – tradíciu nemožno vrátiť – je už za nami, no zostalo po nej veľké dedičstvo, ktoré by bolo nerozumné len tak zahodiť, a ku ktorému sa vieme vzťahovať tak, ako nám to naše vlastné miesto v histórii dovoľí. V textuálnej rovine možno využívať tradičné prvky na posilnenie mnohohrstevnatosti básne, a je to zároveň možno aj prostriedok, ako udržať tradíciu a tie z jej hodnôt a konceptov, ktoré sú stále aktuálne, nažive. Tradícia môže byť bremenom, no zároveň môže slúžiť ako zdroj sily a inšpirácie.

Použitá literatura

Pramene:

BEI DAO. 1976. *Huida* [Odpověď].

Vid' <http://www.shigeku.org/shiku/xs/beidao.htm#1>

LOMOVÁ, Olga. 2010. „Máme spoustu otců (rozhovor s Jang Lienem o klasických básnických formách, kostkách tofu a překládání poezie)“. *Souvislosti XXI*, 3: s. 235–248.

MOTT, Glenn. 2011. „Poetics as Reincarnation: A Conversation with Che Qianzi“. *Chinese Literature Today* 2, 1: s. 60-77.

Vid' tiež <https://www.ou.edu/clt/vol-2-1/interview-mott.html>

WAN, Xia 万夏; XIAO Xiao 潇潇. 1993. *Hou menglongshi quanji: Zhongguo xiandai shi biannianshi* 后朦胧诗全集: 中国现代诗编年史 [Zobrané básne z post-menglongovského obdobia: dejiny moderných čínskych básní v dátumoch]. Chengdu: Sichuan jiaoyu chubanshe.

WANG, Jiaxin. 2001. *Wang Jiaxin de shi* [Wang Jiaxinove básne]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe.

Blogy autorov:

Daxian: <http://blog.sina.com.cn/daxian>

Cheqianzi: <http://blog.sina.com.cn/u/1281076772>

SHI, Guanghua: <http://blog.sina.com.cn/u/1228279324>

Literatúra:

CAI, Zong-qi. 2007. *How to Read Chinese Poetry. A Guided Anthology*. New York: Columbia University Press.

Vid'

http://www.abirus.ru/user/files/Ebooks/1cai_zong_ed_how_to_read_chinese_poetry_a_guided_anthology.pdf

CREVEL, Maghiel van. 2008. *Chinese poetry in times of mind, mayhem and money*. Leiden: Brill.

DAY, Michael M. 2005. *China's Second World of Poetry: The Sichuan Avant-Garde, 1982-1992*. Leiden: Digital Archive for Chinese Studies (DACHS), The Sinological Library, Leiden University.

Vid' http://leiden.dachs-archive.org/poetry/MD/MD_EBook.pdf

EBERHARD, Wolfram. 2001. *Lexikon čínských symbolů*. Praha: Volvox Globator.

FRANKEL, Hans H. 1952. „The plum tree in Chinese poetry“. *Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie* 6: s. 88-115.

Vid' <http://doi.org/10.5169/seals-145466>

HASS, Robert. 2015. „Wang Jiaxin and Winter's Disposition”. *The American Poetry Review* 44, 3: s. 22-24.

Vid' tiež <https://www.thefreelibrary.com/Wang+Jiaxin+and+Winter's+Disposition.-a0412544944>

HOCKX, Michel. 2004. „Links with the past: Mainland China's online literary communities and their antecedents”. *Journal of Contemporary China*, 13, 38: s. 105-27.

HONG, Zicheng. 2007. *A history of contemporary Chinese literature*. Leiden: Brill.

HOU, Yufang, FRANK, Anette. 2015. „Analyzing sentiment in classical chinese poetry”. In: *Proceedings of the 9th SIGHUM Workshop on Language Technology for Cultural Heritage, Social Sciences, and Humanities*. Beijing: LaTeCH@ACL, s. 15-24.

Vid' <http://aclweb.org/anthology/W/W15/W15-3703.pdf>

HRDLÍČKOVÁ, Věna; TRNKA, Aleš. 2009. *Rostlina jako symbol v čínské a japonské kultuře*. Praha: Grada.

Vid' tiež

https://books.google.sk/books?id=Qi0zgmwNDk0C&pg=PA6&hl=sk&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false

HSÜ, Ginger Cheng-Chi. 1996. „Incarnations of the Blossoming Plum”. *Ars Orientalis*, 26: s. 23-45.

Vid' <http://www.jstor.org/stable/4629497>

HSU, Kai-yu. 1963. *Twentieth Century Chinese Poetry: An Anthology*. New York: Doubleday and Company.

Vid'

<https://ia601605.us.archive.org/11/items/in.ernet.dli.2015.553331/2015.553331.Twentieth-Century.pdf>

CHEN, Duxiu 陈独秀. 1917. *Wenxue geming lun* 文学革命论 [O literárnej revolúcii].

Vid' <https://baike.baidu.com/item/文学革命论>

CHEN, Youkang. 2009. „The legitimacy and modernity of Chinese traditional poetry and lyrics in the 20th century”. *Frontiers of Literary Studies in China* 3, 1: s.1-23.

CHEN, Zhongyi 陈仲义. 1994. *Shi de huabian: Disandai shimian mianguan* 诗的晔变: 第三代诗面面观 [Vzbura poézie: aspekty poézie tretej generácie]. Xiamen: Lujiang chubanshe.

CHEN, Zhongyi 陈仲义. 2000. „Mànshānbiànyě què yǒudài shēn jué de gāo pǐnwèi fùkuàng – xīn gǔdiǎnzhuī yì shīxué 漫山遍野却有待深掘的高品位富矿——新古典主义诗学 [Všade sú v hlbkach ukryté rudy vynikajúcej akosti – poetika neoklasizmu]”. In: *Shanxing de zhankai: Zhongguo xiandai shixue de jianlun* 扇形的展开: 中国现代诗学的检论 [Roztvorený vejár: O modernej čínskej poetike]. Hangzhou: Zhejiang wenyi chubanshe.

Vid' tiež <http://www.poemlife.com/revshow-31872-958.htm>

KAO, Yu-Kung; MEI, Tsu-Lin. 1971. „Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry”. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 31: s. 49-136.

Vid' <https://www.jstor.org/stable/2718714>

KAO, Yu-Kung; MEI, Tsu-Lin. 1978. „Meaning, Metaphor, and Allusion in T'ang Poetry“. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 38, 2: s. 281-356.

Vid' www.jstor.org/stable/2718903

KNECHTGES, David R.; XIAO Tong. 2014. *Wen Xuan. Selections of Refined Literature. Volume Three*. New Jersey: Princeton University Press.

Vid' <https://books.google.sk/books?id=V08ABAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=sk#v=onepage&q&f=false> tiež

LAING, Elaine. 1990. „Chinese Palace-Style Poetry and the Depiction of a Palace Beauty“. *The Art Bulletin*, 72, 2: s. 284-295.

Vid' <https://www.jstor.org/stable/3045734>

LIN, Julia C. 1972. *Modern Chinese poetry: an introduction*. Seattle: University of Washington Press.

Vid' https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/5866/Modern_Chinese_poetry.pdf?sequence=1

LIN, Wen-yueh. 1999. *Devět zastavení s čínskou básní*. Praha: Dharmagaia.

LAM, Lap. 2002. „Elevation and Expurgation: Elite Strategies in Enhancing the Reputation of Ci“. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 24, 1: s.1-41.

LOMOVÁ, Olga. 1994. „Searching for Roots“. In: Alleton, Viviane – Alexei Volkov (eds.). *Notions et Perceptions du Changement en Chine*, vol. 36. Paris: College de France: s. 213-226.

Vid' <http://oldkas.upol.cz/PDF/Xungen.pdf>

LOMOVÁ, Olga. 1995. *Čítanka tangské poezie*. Praha: Karolinum.

LOMOVÁ, Olga. 1999a. *Poselství krajiny: obraz přírody v díle tchangského básníka Wang Weje*. Praha: Dharmagaia.

LOMOVÁ, Olga. 1999b. „WEN a krásná literatura v Číně.“ In: *Literatura. Sborník literatur Dálného východu*. Praha: Brody; s. 7-21.

LOMOVÁ, Olga. 2012. „Odložená maska krajiny: Po Ťü-iho pojetí zahrady“. In: Karel Stibral, Ondřej Dadejčík, Jan Staněk, eds. *Zahrada: přirozenost a umělost*. Praha: Dokořán: s. 165-185.

LOMOVÁ, Olga. 2014. „Neoklasicismus“ (*xin gudianzhuyi*) v čínské poezii 80. let. Prednesené 7.11.2014 na 8. výročnéj česko-slovenskej sinologickej konferencii.

LOMOVÁ, Olga; ČERNÁ, Zlata. 2009. *Hledání harmonie. Studie z čínské kultury*. Masarykova Univerzita: Brno.

MAIR, Victor H. (ed.). 2001. *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press.

O'CONNELL, George. 2016. „Introduction: From the Castle of Solitude“. In: WANG, Jiaxin. 2016. *Darkening Mirror. New and Selected Poems*. Huntington Beach, California: Tebot Bach, s. 15-19.

Vid' tiež: <https://pangolinhouse.com/darkening-mirror/>

QIU Zhenglun 邱正伦. 1989. *Xingudianzhuyi – Zhongguo shige qiantu de zhuliu quxiang* 新古典主义—中国诗歌前途的主流去向 [Neoklasicizmus – budúci hlavný prúd čínskej poézie]. *Gansu shehui kexue* 甘肃社会科学 [Gansuské spoločenské vedy] 1: s. 76-80.

Vid' <http://www.ixueshu.com/document/bc327575e43bc687318947a18e7f9386.html>

SLUPSKI, Zbigniew; LOMOVÁ, Olga. 2006. *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury I*. Praha: Karolinum.

SUN, Qin'an 孙琴安. 2013. *Zhongguo shige sanshi nian: dangjin shiren qunluo* 中国诗歌三十年: 当今诗人群落 [Tridsať rokov čínskej poézie: súčasná poetická scéna]. Shanghai: Shanghai shehui kexueyuan chubanshe.

TCHAO, Yüan-ming (prel. Marta Ryšavá a Josef Hiršal). 2003. *Návraty*. Praha: BB/art.

TWITCHELL, Jeffrey; HUANG, Fan. 1997. „Avant-Garde poetry in China: The Nanjing scene 1981-1992“. *World Literature Today* 71, 1: s. 29-35.

WATSON, Burton. 1971. *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century*. New York & London: Columbia University Press.

XIE, Mian. 2008. „One hundred years of new Chinese poetry“. *Frontiers of Literary Studies in China* 2, 4: s. 617-646.

YEH, Michelle Mi-Hsi. 1990. „A New Orientation to Poetry: The Transition from Traditional to Modern“. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 12: s83-105.

Vid': <http://www.jstor.org/stable/495225>

YEH, Michelle Mi-Hsi. 1991. *Modern Chinese poetry: theory and practice since 1917*. New Haven: Yale University Press.

YEH, Michelle Mi-Hsi. 1992. „Light a Lamp in a Rock: Experimental Poetry in Contemporary China“. *Modern China*, 18, 4: s. 379-409.

Vid': <http://www.jstor.org/stable/189353>

YEH, Michelle Mi-Hsi. 1993. „Contemporary Chinese Poetry Scenes“. *Chicago Review* 39, 3/4: s. 279-283.

Vid': <http://www.jstor.org/stable/25305771>

YEH, Michelle Mi-Hsi. 1996. The "Cult of Poetry" in Contemporary China. *The Journal of Asian Studies* 55, 1: s. 51-80.

Vid': <http://www.jstor.org/stable/2943636>

YEH, Michelle Mi-Hsi. 2007. Anxiety & Liberation: Notes on the Recent Chinese Poetry Scene. *World Literature Today* 81, 4: s. 28-35.

Vid': <http://www.jstor.org/stable/40159466>

ZÁDRAPA, Lukáš; PEJČOCHOVÁ, Michaela. 2009. *Čínské písmo*. Praha: Academia.