

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav Dálného východu

# **Bakalárska práca**

Marína Tkáčová

**Motívy leta a zimy v Kokinwakašú**

The Motifs of Summer and Winter in Kokinwakashū

## **Pod'akovanie**

Rada by som touto cestou vyjadrila pod'akovanie vedúcemu mojej práce Mgr. Martinovi Tiralovi, Ph.D. za jeho cenné rady a pripomienky, ústretovosť, ochotu a trpezlivosť pri vedení mojej bakalárskej práce. Vďaka patrí aj mojej rodine a zvlášť mojej mame, ktorá mi počas písania práce bola neoceniteľnou oporou.

**Čestné vyhlásenie:**

Vyhlasujem, že som bakalársku 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 30. júna 2018

.....  
Marína Tkáčová

### **Abstrakt práce**

Cieľom tejto bakalárskej práce je analýza motívov leta a zimy v rámci rovnomenných oddielov prvej cisárskej antológie poézie *waka* menom *Kokinwakašú*, t. j. Zbierka starých a nových básní z roku 905 n. l., a overiť tak hypotézu, že sa v týchto sekciách zbierky, podobne ako je tomu v prípade oddielov Jar a Jeseň, uplatňuje systém radenia založený na princípoch časovej postupnosti a integrácie básní na základe asociácie prírodných motívov. V rámci rozboru sa sústreďujeme na básne predovšetkým ako na súčasť sekvencie, a až sekundárne ako na samostatné diela. Práca je rozčlenená na tri kapitoly. Prvá kapitola mapuje čínsku a japonskú tradíciu, ktorá *Kokinšú* predchádzala a formovala jej systém radenia básní. V druhej kapitole predstavujeme zbierku *Kokinšú* a jej význam v rámci japonskej poetickej tradície. Tretia kapitola obsahuje bližšie oboznámenie so štruktúrou *Kokinšú*, pričom jej súčasťou je analýza Oddielu Leto a Oddielu Zima v dvoch podkapitolách. Rozbor pozostáva z originálov a pracovných prekladov jednotlivých básní tak, ako idú za sebou v zbierke, a z komentárov ku každej z nich z hľadiska ich prepojenia v rámci celku. V závere práce predkladáme výsledok analýzy, ktorý potvrdil pôvodnú hypotézu, hoci zároveň preukázal, že tento systém nebol dodržiavaný úplne dôsledne.

### **Kľúčové slová**

*Kokinšú*, japonská poézia, obdobie Heian, leto, zima, sezónne básne

### **Thesis abstract**

The aim of this bachelor thesis is an analysis of the motifs of summer and winter in the eponymous sections of the first imperial anthology of waka poetry named *Kokinwakashū*, i.e. The Collection of Old and New Songs published in 905 AD, and verify thus the hypothesis that, within these sections, as is the case with the sections devoted to Spring and Autumn, a system of poem arrangement based on the principles of temporal progression and integration in terms of association of nature imagery is employed. Throughout the analysis, our main focus is on the poems as a part of a sequence, and only secondarily as individual works of art. The thesis is divided into three chapters. The first chapter tracks the Chinese and Japanese tradition that predated the *Kokinshū* and influenced its system of poem arrangement. In the second chapter we present the *Kokinshū* anthology and its position within Japanese poetic tradition. The third chapter provides a closer look into structure of the *Kokinshū*, including the analysis of the Summer section and Winter section in two sub-chapters. The analysis consists of the original poems and work translations of the individual poems as they are arranged in the anthology, and of the comments on each poem from a perspective of its interrelations within the whole. In Conclusion, we present the result of the analysis which confirms the original hypothesis, even though, at the same time, it proves that this system was not observed consequently.

### **Klíčové slová**

*Kokinshū*, Japanese poetry, Heian period, summer, winter, seasonal poems

# Obsah

<b>Obsah .....</b>	<b>6</b>
<b>Úvod .....</b>	<b>7</b>
<b>1. Poetická tradícia pred vznikom Kokinšú .....</b>	<b>10</b>
1.1. Čínsky vplyv.....	10
1.2. Japonské básnické zbierky.....	12
1.3. Prax zadávania básnických tém.....	15
<b>2. Kokinwakašú – zbierka starých a nových básní.....</b>	<b>18</b>
2.1. Význam Kokinšú .....	18
2.2. Štýl Kokinšú.....	20
<b>3. Systém radenia básní v Kokinšú.....</b>	<b>23</b>
3.1. Oddiel Leto .....	25
3.2. Oddiel Zima .....	37
<b>4. Záver .....</b>	<b>47</b>
<b>Pramene a literatúra.....</b>	<b>48</b>
<i>Pramene.....</i>	<i>48</i>
<i>Literatúra.....</i>	<i>48</i>

## Úvod

„Koreňom japonského básnictva je ľudské srdce a jeho listy sú nespočetné slová. Na tomto svete sa ľudia zaoberajú rôznymi vecami a poézia má vyjadriť slovami, čo si ľudia myslia, počujú a cítia. ... To, čo ľahko a bez námahy pohybuje nebom a zemou, to, čo jemní vzťahy medzi mužmi a ženami a rozptyľuje srdce bojovníka – to je naše básnictvo.“ (Mathesius; Hilská 2002: 7)

Takto znie vôbec prvá definícia japonskej poézie, zaznamenaná Predhovore ku Kokinwakašū 古今和歌集, skrátené Kokinšū 古今集, ktorej oddiely Leto a Zima sú predmetom skúmania tejto práce. Kokinšū je prvou zo série cisárskych antológií a predstavuje míľnik nového veku japonskej poézie písanej v japonskom jazyku. K hodnotám a konceptom, ktoré sú v nej zakotvené, bude vzhliadať každý básnik nasledujúcich generácií – Kokinšū udala tón a definovala charakter japonskej poézie celého klasického obdobia. Jej zásadný význam spočíva v legitimizácii sociálnej akceptácie poézie *waka* 和歌 a jej spísanie je zavŕšením snahy autorov, aby čínska poézia získala v rámci japonskej tradície novú relevanciu, a aby japonská poézia získala v rámci literárnej hierarchie novú a permanentnú pozíciu na úrovni čínskej tvorby.

Zadefinovanie nového vzťahu k čínskej tradícii sa odrazilo vo všetkých aspektoch zbierky – aj v prípade vyššie uvedenej citácie sa kompilátori hlásia k odkazu Veľkého predhovoru ku Knihe Piesní (*Shijing daxu* 詩經大序)<sup>1</sup>, voči ktorému sa zároveň vymedzujú. Toto vymedzovanie sa prejavilo okrem iného aj na štruktúre antológie: kým čínske zbierky boli radené chronologicky či hierarchicky podľa autorov alebo žánrov, jednotlivé oddiely Kokinšū sú radené tematicky, pričom prominentnými kategóriami sú štyri ročné obdobia a milostné básne. Práve v týchto oddieloch zároveň nachádzame aj systém vnútorného radenia a integrácie básní do menších podskupín na základe časovej následnosti a asociácie jednotlivých motívov. Tieto princípy sú najlepšie zdokumentované a popísané pri básňach z oddielov Jar a Jeseň, ktoré boli zahrnuté väčšou pozornosťou ako v rámci výskumu, tak aj zo strany samotných

---

<sup>1</sup> Z Knihy Piesní: „Pieseň je výrazom toho, kam smerujú túžby. To, čo chované v srdci, je túžbou, vyslovené, stáva sa piesňou. V (ľudskom) vnútri sa pohne cit, ten potom v slovách získava tvar. Tam, kde slová nestačia, nastupujú vzdychy; kde nestačia vzdychy, prichádza spev, a keď ani spev nestačí, nevdojak sa ruky dajú do tance a nohy začnú samy od seba podupávať ... A preto v uvádzaní chýb na pravú mieru, v pôsobení na Nebesia a Zem a v schopnosti pohnúť bohmi, nie je nad Pieseň.“ (Lomová 1999: 10)

kompilátorov. Tí im v rámci antológie venovali približne dvakrát viac priestoru ako oddielom Leto a Zima, ktoré zahrnuli podľa všetkého (len) kvôli úplnosti.

Cieľom tejto práce je teda overiť hypotézu, že rovnako ako v prípade oddielov Jar a Jeseň je aj v oddieloch Leto a Zima uplatňovaný systém radenia básní podľa časovej progresie a asociácie motívov. Zameriavať sa budeme na presnosť a spôsoby dodržiavania týchto princípov, typické motívy a ich asociácie, prechody medzi básňami atď. Z tohto dôvodu si z dvoch možných spôsobov interpretácie básní v Kokinšú, ako ich načrtol Konishi (1986: 231) – teda buď s ohľadom na individuálne básne, okolnosti ich vzniku (často zhrnuté v malých predhovoroch) a autorskú intenciu, alebo bez ohľadu na pôvodný kontext s tým, že báseň vnímame primárne ako súčasť sekvencie – vyberáme ten druhý.

Prácu je členená na tri kapitoly (a Záver). Prvé dve kapitoly obsahujú úvod do problematiky – v prvej popisujeme čínsky a domáci vplyv na Kokinšú najmä z hľadiska spôsobu radenia a obraznosti, čím sa snažíme doložiť, že táto prax radenia básní je japonskej proveniencie, a že Kokinšú bola prvou zbierkou, v ktorej sa tento systém komplexne uplatnil. Zároveň s týmto zámerom sa taktiež snažíme nájsť odpoveď na otázku pôvodu a vývoja tohto typu radenia. V druhej kapitole bližšie predstavíme Kokinšú vo všeobecnosti, pričom sa budeme sústreďovať najmä na charakteristiky relevantné pre samotnú analýzu básní. V tretej kapitole sa zameriame špecificky na štruktúru Kokinšú a mechanizmy, ktoré ju formovali. Jej dve podkapitoly sú venované analýze oddielov Leto a Zima. Výsledky tejto analýzy napokon zhrnieme v závere práce.

Pri analýze sme ako s hlavným prameňom pracovali s edíciou Kokinšú z roku 1989 editovanou Kodžimom Norijukim a Araim Eizom. Opierali sme sa zároveň o preklady do angličtiny od Helen McCullough, ktorej obsiahla monografia *Brocade by Night* venovaná Kokinšú bola mimoriadne inšpirujúca a nápomocná, a odkazuje na ňu podstatná časť tejto práce, ako v úvodnej časti, tak v rámci samotnej analýzy. Ďalšími autormi, ktorých výskum v podstatnej miere ovplyvnil túto prácu, sú Earl Miner, Konishi Jin'ichi a Robert Brower – z Konishiho *A History of Japanese Literature* (2. zväzok) sme čerpali najmä informácie o fenoméne *utaawase*; Minerova publikácia *An Introduction to Japanese Court Poetry* a *Japanese court poetry*, ktorej autorom je spolu s Browerom, obašujú cenný vhl'ad do procesu vývoja a vzniku štýlu Kokinšú a jej dvorského charakteru. Štúdia „Association and Progression: Principles of Integration in Anthologies and Sequences of Japanese Court Poetry, A. D. 900-1350“ od tejto trojice zameraná primárne na postupy radenia básní v antológii Šinkokinšú (新古今集, r. 1205), je jedným z hlavných zdrojov poznatkov o princípoch asociácie a časovej progresie uvedených v tejto práci, a umožnil nám zároveň pozrieť sa na problematiku z



hľadiska neskoršieho vývoja týchto techník. Využili sme tiež postrehy Donalda Keena z kapitoly o Kokinšú v jeho publikácii *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. Z domácich zdrojov sme použili monografiu Z. Švarcovej *Japonská literatúra 712-1868* a učebnicu klasickej japončiny Tomáša Klímu. Inšpiráciou nám boli taktiež slovenský preklad Kokinšú od Karola Strmeňa s doslovom a poznámkami Ivana Rumánka, a český výbor z básní Kokinšú *Verše psané na vodě* (vrátane prekladu Predhovoru)<sup>2</sup>.

Preklady jednotlivých básní sú naše vlastné, s prihliadnutím k prekladu Helen McCullough, a ich vypracovanie bolo primárne vedené snahou čo najviac sa podľa možnosti priblížiť originálu. Pre prepis japonských mien a výrazov používame slovenskú transkripciu, pričom nechávame zachované japonské poradie mien. Čo sa týka čínskych výrazov, používame transkripciu *pinyin*. Dôležité čínske i japonské termíny označujeme kurzívou (mimo väčšiny vlastných mien a názvov). Použité skratky:

- 6D – poézia obdobia 6 dynastií v Číne
- KFS – Kaifúsó
- KKS – Kokinšú
- MYS – Man 'jóšú
- SKKS – Šinkokinšú
- SSMYS – Šinsen Man 'jóšú
- UA – *utaawase*
- WX – Wenxuan

---

<sup>2</sup> Okrem týchto dvoch publikácií existuje ešte český preklad časti básní *Sněží na Jošino krásné*; časť básní je preložená do slovenčiny aj vo výbore básní z Manjóšú a Kokinšú *Kvety srdca* od Ivana Rumánka, opatreného obsiahlou štúdiou; básne z Kokinšú možno taktiež nájsť v knihe Jana Jíšu *Písně starého Japonska*. V češtine vyšla aj zbierka básní Ono no Komači, jednej z najvýraznejších autoriek zastúpených v Kokinšú, v spracovaní Zdenky Švarcovej a Zdeňka Gerycha pod názvom *Do slov má láska odívá se*.

# 1. Poetická tradícia pred vznikom Kokinšú

## 1.1. Čínsky vplyv

Ako píše Keene (1999: 248), čínsky vplyv je v Kokinšú všadeprítomný. Napriek tomu, že jej kompilácia prebiehala v období opätovného obratu k čínskej poetickej tradícii<sup>3</sup> (Brower, Miner 1961: 24) a jej kompilátori boli svedkami vrcholného obdobia čínskej poézie (dynastia Tang, 610-907), dvorania sa upínali k čínskej tvorbe z obdobia neskorého 5. až 7. storočia, známeho ako 6 dynastií (*rikučó/liuchao* 六朝), kedy v Číne boli centrami básnických aktivít aristokratické dvory (McCullough 1985b: 9; Keene 1999: 262)<sup>4</sup>. Mnohé výrazné prvky poetiky KKS však pochádzajú z iných čínskych zdrojov. Kontinuitu s najstarším prameňom čínskej poézie, Knihou piesní (*Šikjó/Shijing* 詩經), môžeme pozorovať v mimoriadne dôležitom aspekte – tendencii spracovávať ľudské city a činnosti v kontexte prírody a vyjadriť ich vzťah prostriedkami figuratívneho a symbolického jazyka (tamtiež: 16). Z Čchuských piesní (*Sodži/Chuci* 楚辭) pochádza koncepcia jesene a obrazov s ňou spätých (rosa, padajúce lístie, dlhé noci, mesiac, cikády, cvrčky, divé husy...) (tamtiež: 22). Vplyv hanských popisných básní (*fu/fu* 賦) sa prejavil na tendencii spracovávať emocionálne stavy neosobným spôsobom, na žánri cestovných básní a téme prchavosti (tamtiež: 24), a predovšetkým na legitimizácii konceptu skladania poézie ako súčasť spoločenských príležitostí (tamtiež: 25). Konvencie piesní *gafu/yuefu* 樂府 zas poskytli autorom v období Heian 平安 (794-1185) možnosť prehovoriť ústami fiktívnej postavy (tamtiež: 30).

Chaos, ktorý nastal po páde dynastie Han (220 po Kr.) a trval až do založenia dynastie Tang v roku 610, a do ktorého spadá aj obdobie Šiestich dynastií, vniesol do poézie melancholické témy. Motív zarmúteného rozprávača, ktorý nemôže zaspať a ktorého osamelosť za tichej noci je vyostrená vtáčim volaním, typický pre žáner *eikai/yonghuai* 詠懷, sa často opakuje ako v čínskej, tak v japonskej poézii (tamtiež: 35) (viď napr. báseň č. 153, s. 32). Čínsky dvorský štýl je pozoruhodný kvôli výraznej kvalite, ktorú Japonci volajú *mitate* 見立て, teda figuratívny jazyk v širokom zmysle; medzi ďalšie prvky poézie 6D, ktoré nachádzame

<sup>3</sup> Prvá fáza preberania čínskych vzorov skončila približne v 8. storočí n.l.

<sup>4</sup> McCullough (1985b: 8-9) sa domnieva, že to bolo spôsobené absenciou zodpovedajúcej veršovej formy, základnou nekompatibilitou intenzívneho personalizmu a silného individualizmu poézie obdobia vrcholných Tang a požiadavok spoločenských príležitostí, pri ktorých typicky vznikali básne zahrnuté v KKS. Vyskytujú sa názory, že na štýl KKS mal silný vplyv tangský básnik Bai Juyi 白居易 (v Japonsku známy ako Hakurakuten 白楽天), podľa McCullough (tamtiež: 9) bol tento vplyv ale v zásade limitovaný na príležitostné výpožičky v rámci slovnej zásoby a štylistických figúr; vrchol Bai Juyiho vplyvu nastal až za éry Šúišu (1005-1008) (Konishi 1986: 241).

v KKS, patrí personifikácia či silná tendencia preferovať metafory, elegantnú zmatenosť a podobné nepriame konštatovania pred priamočiarym prirovnaním. Tieto techniky sa v KKS vyskytujú opakovane, pretože štandardy a ciele básnikov z KKS boli prakticky totožné s tými zo 6D (tamtiež: 70-71).

Dvorné zábavy v období 6D boli bohatými zdrojmi „básní o predmetoch“ (*eibucu/yongwu* 詠物) (tamtiež: 35), o ktorých bude reč v kapitole 1.3. Pre básne tohto razenia, ako aj pre sezónne i nesezónne príležitostné básne, hľadali japonskí básnici vzory v antológiách a encyklopédiách z obdobia 6D a ranej dynastie Tang (tamtiež: 56).

Antológia Monzen/Wenxuan 文選 vzniká na začiatku 6. storočia z iniciatívy vtedajšieho korunného princa na dvore dynastie Liang, obsahuje 761 diel poézie a nesujetovej prózy od 130 autorov od staroveku až po 6. storočie, a je usporiadaná podľa rôznych formálne a tematicky vymedzených „žánrov“ (Lomová 1999: 14). Wenxuan bude dôležitým referenčným bodom pre väčšinu japonských antológií, ktoré predchádzali KKS (viď kapitola 1.2.).

Ďalšími zdrojmi, z ktorých japonskí básnici výrazne čerpali, sú dve básnické encyklopédie skompilované na cisársky rozkaz v ranom období dynastie Tang: 30-zväzkové dielo Šogakuki/Chuxueji 初学記 a 100-zväzkové dielo Geimon Ruidžú/Yiwen Leiju 芸文類聚 (McCullough 1985b: 56). Obe encyklopédie poskytovali roztriedené zoznamy básnických tém spolu s užitočnými faktickými informáciami a množstvom citácií zo skorších diel, z ktorých posledné vždy predstavovalo limit elegantnej variácie na danú tému, a mohlo byť adaptované, či priamo prevzaté. Obe diela viac či menej detailne pokrývajú rovnaký obsah – sú rozdelené do 40 kategórií (napr. topografické črty, domy, hudba, oblečenie, jedlo, rastliny atď.), pričom veľkú časť zaberajú témy spojené s ľuďmi, ich pocitmi a činnosťami) a ich štruktúra odráža zrejme dôležitosť alebo pôsobivosť prisudzovanú jednotlivým témam (tamtiež: 57). Prvé dva zväzky Chuxueji sú venované nebeským javom, druhé dva ročným obdobiam a dôležitým dátumom z kalendára; tretia kniha v Yiwen Leiji sa zaoberá výlučne ročnými obdobiami, pričom viac priestoru majú jar a jeseň než leto a zima – Japonci z toho mohli usúdiť, že Číňania ročným obdobiam pripisujú väčšiu dôležitosť, než tomu v skutočnosti bolo (tamtiež). Tieto dve encyklopédie podľa McCullough (tamtiež: 57-58) spolu s námetmi známymi z čínskych dvorských básní pravdepodobne hrali významnú úlohu v rozhodovaní o štruktúre prvej japonskej cisárskej antológie.

## 1.2. Japonské básnické zbierky

Konfrontácia s výdobytkami susednej civilizácie v podobe prijatia čínskeho písma a buddhizmu cca do roku 500 n. l. umožnilo Japoncom vidieť samých seba vo vzťahu k iným kultúram a k vlastnej minulosti (Miner 1968: 3). Poézia *waka* 和歌 klasického obdobia (550-1500) sa tak vyprofilovala ako vážna poézia písaná v ich vlastnom jazyku, ktorá je odlišná od čínskej a kórejskej (tamtiež: 1). Za jednu z najdôležitejších charakteristík japonskej poézie klasického obdobia považuje Miner (tamtiež: 3-4) jej dvorský charakter – vládca bol vždy ten, kto poskytoval charizmu a platnosť pravidiel, a básnici sa k dvoru upínali ako k centru civilizácie, autority a estetických možností; na toto presvedčenie nemal vplyv historický ani politický vývoj prinášajúci zmeny postoja k dvoru v iných oblastiach (tamtiež: 7).

Najvýraznejšie je vplyv dvora vidieť na cisárskych antológiách *čokusenšú* 勅撰集, ktoré predstavovali jeden z troch dôležitých spôsobov publikovania básní (ďalšie sú *utaawase* 歌合せ a sekvencie zadané vysokou šľachtou – vid' kapitola 1.3.), kde prvá väčšia skupina básní vždy sleduje v širšej osi sekvenciu ročných období ako aj ľudskej skúsenosti s prírodou tak, ako bola zahrnutá dvorskou ceremóniou a liturgiou do *Nenčúgjódži* 年中行事<sup>5</sup> (tamtiež: 4, 8). City vyjadrené vo formálnej dvorskej básni museli byť všeobecne akceptovateľné pre členov dvora, čo prakticky bez výnimky znamenalo, že boli konvenčné. Výsledkom je dilema medzi japonským dôrazom na spontánny cit ako zdroj poetického impulzu, a kultiváciou prejavu (McCullough 1985b: 8).

Kokinšú bola prvou z cisárskych antológií, nebola však prvou zbierkou poézie v Japonsku. Prvé básnické prejavy nachádzame v piesňach *uta* 歌 zaznamenaných v *Kodžiki* 古事記, *Nihon Šoki* 日本書紀, a sčasti v análoch *Fudoki* 風土記 a v *Man'jóšú* 万葉集 (tamtiež: 73). Prvou zbierkou básní v dejinách japonskej literatúry je však *Kaifúsó* 懷風藻, z roku 751 (Švarcová 2005), anonymná zbierka *kanši* 漢詩 – čínskych básní písaných japonskými autormi. Tieto básne sú zoradené podľa autorov v zhruba chronologickom poradí (McCullough 1985b: 85), pričom sezónne básne využívali takmer výlučne konvenčnú čínsku obraznosť a sústredili sa najmä na prírodné javy v súvislosti s jarou a jeseňou; leto prakticky absentuje a zima je reprezentovaná hlavne motívom snehu (tamtiež: 94). V KFS sa objavujú prevzaté básnické obrazy, ktoré nenachádzame v MYS, ale ktoré sa od 9. storočia pravidelne objavujú v *kanši* aj vo *waka* (napr. *ume* 梅 – slivka) (Švarcová 2005). Niektoré námety sa prekrývajú s tými z KKS; je tu položený základ tendencie vyhýbať sa personalizmu, cenit' si

---

<sup>5</sup> Súhrn úkonov a podujatí odohrávajúcich sa v špecifických obdobiach počas roka.

konvenčnosť viac než originalitu, a vytvárať súbor starostlivo vybraných obrazov. Zároveň sa tu však nevyskytujú motívy lásky, prchavosti života, typické motívy z KKS asociované s ročnými obdobiami a len zriedkavo tu nájdeme techniky 6D (tamtiež: 97).

Prvou zbierkou poézie *waka* je Man'jóšú, pokrývajúcu niečo vyše 4500 japonsky písaných<sup>6</sup> básní z obdobia rokov cca 600 n. l. – 759, zoradených do 20 kníh. MYS má chaotickú štruktúru (McCullough 1985b: 98); zatiaľ čo kompilátori KKS kládli veľký dôraz na štruktúru, MYS je očividne výsledkom procesu hromadenia básní bez nejakého ďalšieho editovania. Básne od rovnakých autorov sú rozptýlené na rôznych miestach, príležitostne nachádzame nespracované bloky zo stratených zbierok, a posledné štyri knihy pozostávajú zrejme z denníkových či iných záznamov Ótomo no Jakamočiho 大伴家持 (718?-785?), pravdepodobného kompilátora. V MYS je možné identifikovať päť organizačných kritérií v rôznych knihách buď samostatne, alebo v rôznych kombináciách: 1. básnická forma, 2. autor, 3. miesto pôvodu, 4. dátum, 5. téma. Nachádzame tu tiež pretrvávajúcu tendenciu k používaniu troch tematických nadpisov, ktoré boli všetky zrejme inšpirované Wenxuanom (tamtiež: 158-159). Význam MYS pre KKS spočíva predovšetkým v tom, že knihy č. 8 a 10 urobili z ročných období a lásky primárne klasifikácie, ročné obdobia boli zaradené pred lásku ako fyzicky, tak aj čo sa týka množstva a kompilácia MYS znamenala prvý krok smerom k tematickým podkategóriám (tamtiež: 252).

V 1. polovici 9. storočia boli zostavené tri zbierky básní *kanši*, pokrývajúce poéziu z 8. storočia až do dátumu kompilácie: Rjóunšú 凌雲集, Bunka Šúreišú 文華秀麗集 a Keikokušú 経国集 (tamtiež: 160). Prvá z nich radila básne podľa autorov a ich úradníckeho postavenia; druhá mala 11 kategórií podľa tém a žánrov, často vypožičaných z WX, a tretia bola pôvodne radená podľa žánrov, ale 707 básní sa nezachovalo – zo zachovaného materiálu sú tri knihy venované kategórii „Rôzne“ (tamtiež). Vo WX bola táto kategória naozaj rôznorodá; u Bunka Šúreišú a Keikokušú boli do nej zaradené typicky *eibucuši* 詠物詩 (vid' kapitola 1.3.) o nejakom prírodnom aspekte radené podľa ročných období, pričom aj napriek výskytu mnohých nesezónnych básní je jasne rozoznatelný progres od jari do zimy. U Bunka Šúreišú nachádzame sezónne klasifikácie aj v častiach Láska a Exkurzie – tento typ radenia spolu zasahuje vyše 50% básní (tamtiež: 161). Zachované antológie *kanši* tak demonštrujú, že rane heianská tvorba zdieľa záujem o sezónnu postupnosť s MYS, resp. reprezentujú jeden aspekt kontinuálneho, všeobecného procesu adaptácie a asimilácie, v rámci ktorého sú domáce a importované prvky kombinované do podoby vyhovujúcej vtedajšiemu japonskému vkusu.

---

<sup>6</sup> Nájdeme tu aj 4 básne *kanši* a 22 čínskych prozaických pasáží.

Zaradenie sekcií Láska a Buddhismus, ktoré nemali precedens vo WX naznačuje dôležitosť role, ktorú tieto koncepty hrali vo vtedajšej spoločnosti a literatúre (tamtiež). Poézia vo všetkých troch antológiách je prevažne formálna, a väčšina hlavných tém sú tie, ktoré sa bežne vyskytujú v čínskej poézii a MYS. Podobne, ako v MYS, dominuje Láska, a nie všetky témy sú rovnomerne zastúpené. Podstatný je dôraz na kategóriu Rozličných básní, čiže sezónne *eibucuši* (tamtiež: 170).

V roku 894 vytvoril dvoran Óe no Čisato 大江千里 na cisárske zadanie zbierku 110 vlastných nových básní *kudai waka* 句題和歌 (básne *waka* skladané ako variácie na – v tomto prípade čínsky – verš) a dôsledne ich zoradil pod 8 záhlaví (ročné obdobia, vietor a mesiac, exkurzie, rôzne, vyjadrenie citov...), ku ktorým pripojil ešte 10 ďalších básní (tamtiež: 256). Jeho radenie je podobné WX, Bunka Šüreišú a Yiwen Leiju, čím dal najavo svoje presvedčenie, že formálna *waka* by mala byť ekvivalentom *shi*, kým domáca tradícia patrí do súkromnej sféry (tamtiež). Čerpal väčšinou z Bai Juyiho tvorby, z ktorej si vybral dva aspekty: smútok nad starnutím a nestálosť pozemských vecí. Prvá téma dominuje hlavne básňam v sekcii Zima (v každom oddiele sa nachádza aspoň jedna báseň s touto témou, v oddiele Zima tvoria tieto básne tretinu celého oddielu), kde tematizuje fyzický úpadok, nespavosť atď. Zaujímavé tu je prelomenie obvyklej dominancie motívu snehu – vyskytuje sa tu len raz, aj to ako prirovnanie k bielym vlasom (tamtiež: 260). Zvyšok sezónnych básní je menej individualistický: Leto, podobne ako ostatné oddiely, nemá nejaký dominantný obraz – nachádzame tu smútok nad koncom jari, cikády, lotosy, svieži vánok, mesačné svetlo a nešpecifikované vtáky – kukučka *hototogisu* 郭公, typický motív leta v KKS Bai Juyi nespomína, nenachádzame ho teda ani tu (tamtiež). Na KKS malo *Kudai waka* málo bezprostredného vplyvu (absentuje tu napr. tematizácia Lásky), ale pomohlo preň pripraviť pôdu – prezentácia *shi* a *waka* vedľa seba znamenalo uznanie poézie *waka* ako literárnej formy hodnej byť materiálom pre cisársku antológiu čínskeho štýlu (tamtiež: 260-261).

Ďalšou antológiou z konca 9. storočia je Šinsen Man'jóšú 新鮮万葉集. Má dve verzie, ktoré obe pozostávajú z dvoch zväzkov (*maki* 巻き), a obsahuje básne *waka* v čínskych znakoch a básne *shi* na rovnakú tému (tamtiež). Čínsky predhovor aj básne sú anonymné, zhruba štvrtina sa dá dohľadať k prominentným autorom známym aj z KKS (tamtiež). Básne sú zaradené do piatich kategórií: štyri ročné obdobia a Láska. Približne 70-80% básní pochádza z *utaawase*, pričom viac než 60% sa kryje s *Kambjó no Ótoki Kisai no Miya Utaawase*; prvá kniha zrejme obsahuje básne pravej strany, a druhá ľavej (viď nasledujúca podkapitola). *Kanši* boli pridané dodatočne neznámym autorom (pôvodný zámer zrejme nebol vytvoriť čínsky ekvivalent pre všetky básne) (tamtiež: 262); Konishi (1986: 208) sa domnieva, že pohnútky

vedúce k tomuto počinu boli založené na presvedčení, že *shi* a *waka* majú určité spoločné rysy, čo je významný krok na ceste ku KKS o 12 rokov neskôr.

### 1.3. Prax zadávania básnických tém

Oblúbenosť poézie skladanej na zadanú tému (oproti kompozícii založenej na bezprostrednom impulze) začala stúpať od polovice 8. storočia (Konishi 1968: 188). Pôvod má táto prax v čínskom žánri *yongwu/eibucu* (básne o predmetoch či básne-zátišia) populárnom za 6D, ktorý spočíval v tom, že si autor zvolil nejaký predmet, ktorý potom rafinovane a dôvtipne detailne popísal, pričom tieto básne boli typicky alegorické a viacvrstevné (Lomová 2004: 286). Vedľa *eibucu* sa v Japonsku čoskoro začalo praktizovať aj *daiei* 題詠, teda skladanie básne na tému zadanú niekým iným, než autorom samotným (*kudai shi* a neskôr *kudai waka* je špecifickým druhom *daiei*) (Konishi 1968: 189).

Prvý výskyt<sup>7</sup> zadania tém pre *waka* bolo *utaawase*, ktoré prebiehalo v rokoch 885-887, kedy zadané témy boli kukučka *hototogisu* a zmarená láska (tamtiež). *Utaawase*, teda básnická súťaž, predstavovalo ďalší dôležitý spôsob publikácie básní (Miner 1968: 30). Prvé UA boli neformálne, ale postupne ich dôležitosť a teda aj vážnosť stúpala, čo viedlo k strate spontaneity (tamtiež: 31). Sprísnilo a sformalizovalo sa aj pravidlá: zadala sa téma (konkrétny motív), alebo len kategória (téma v širšom zmysle – ročné obdobie, láska) účastníkom, ktorí boli rozdelení na ľavú a pravú stranu. O kvalite básní a víťazovi rozhodoval rozhodca, a proti rozsudku bolo dokonca možné sa odvolať. K dispozícii máme množstvo záznamov priebehu UA, ktoré dokladajú, že postupne sa témy začali zadávať vopred. Táto podoba praxe zadávania tém a princípy integrácie sú charakteristicky japonské. Základom integrácie básní z UA bol najčastejšie princíp cisárskych antológií, niekedy boli radené len podľa jednej sekcie (napr. Láska) (tamtiež).

Témy boli zrejme zadávané tak, aby korešpondovali s obdobím konania súťaže – napr. *hototogisu* bola zrejme jedna z viacerých uznávaných tém súvisiacich s ročnými obdobiami (Konishi 1985: 190). *Kambjó no Ótoki Kisai no Mija Utaawase*, ktoré bolo základom pre antológiu *Šinsen Man'jóšú* a prebiehalo zrejme len na papieri pred rokom 893, malo témy jar, leto (polovica básní bola o *hototogisu*), jeseň, zima a láska, pričom sa tu už prejavila tendencia vytvárať z populárnych prírodných objektov fixné motívy pre dané témy (tamtiež).

Okrem *utaawase* prispela k vývoju poézie *waka* na zadanú tému aj *daiei waka* zadaná k maľbám na paravanoch (*bjóbu uta* 屏風歌), ktorá sa objavila v 2. polovici 9. storočia spolu

---

<sup>7</sup> Zadanie tém pre *waka* sa úplne prvýkrát vyskytlo v roku 882 na cisárskom večierku, ktorému predchádzala séria prednášok o *Nihon Šoki*, pričom zadané témy sa týkali postáv z *Nihon Šoki* – išlo teda o netypické témy, ktoré nezapadajú do neskoršieho tematického rámca (Konishi:1986: 189).

s *jamato-e* 大和絵 (tamtiež:191). *Bjóbu uta* sa vyznačovali sezónnym poradím, pričom jednotlivé básne sú síce samostatnými jednotkami, ale sú prepojené. Tieto básne boli zároveň málokedy osobné (Keene 1999: 263), a paravanová waka prispela k oddeleniu básnika a rozprávača (Konishi 1986: 193). Kompozícia sekvencie *bjóbu uta* zároveň mala vplyv na evolúciu fixného básnického spracovania daného predmetu – zadávateľ zrejme vopred neukazoval autorovi maľby, a ten tak skladal básne len na základe všeobecnej klasifikácie scenérie (tamtiež: 194-195). Široké povedomie o témach a kategóriách *waka* predznamenáva vytvorenie sekvenčnej štruktúry charakteristickej pre KKS (tamtiež: 198-199).

Konishi, Brower a Miner (1958: 106-107) vidia možnú súvislosť s vývojom princípu radenia básní na základe časovej postupnosti s maľbou *emakimono* 絵巻物, ktorej výraznou charakteristikou je kontinuita celej sekvencie – prúd môže byť niekedy prerušený písanými pasážami, väčšina individuálnych scén sa ale zlieva do jednej kontinuálnej lineárnej postupnosti. Vo svojej štúdii načrtávajú dve analógie: analógia kontinuálneho prúdu scenérie a asociácie poetických obrazov, a analógiu postáv na zvitkoch a rétorických prostriedkov, ktoré spájajú jednotlivé básne v antológiách. Hlavné obdobie rozkvetu (hlavne sekulárnych námětov) *emakimono* nastáva až v 11.-16. storočí, dovedy máme doloženú existenciu buddhistických ilustrovaných zvitkov, inak je však situácia v tomto ohľade nejasná (tamtiež).

Ďalším faktorom fixácie motívov a tém môže byť podľa Konishiho (tamtiež: 204) tendencia oceňovať UA v zmysle sekvencií/kategórií; podstata súťaže v skladaní poézie *waka* nespočívala nutne v sekvenciách/kategóriách – toto puto sa vyvinulo vzhľadom k posudzovaniu dvoch básní v každom kole, čo bolo ľahšie, ak mali spoločnú tému. Keď sa zadané témy stali štandardom, básnici si vyvinuli povedomie o vzájomných prepojeniach jednotlivých tém (tamtiež). Niektoré kategórie boli neproblematické, ale v prípade veľkého množstva básní bol potrebný nejaký vzorec radenia – prirodzeným riešením sa zdala byť časová postupnosť (tamtiež: 204-205). Model radenia v rámci kategórií bol „začiatok – vrchol – koniec obdobia“. Sekvencie/tematické skupiny *waka* sa tak menia na jednotky očakávania obecnstva a vyvíjajú štruktúru v zmysle básnickej progresie (tamtiež: 205).

Básnické súťaže boli dôležitým kultúrnym a umeleckým javom, ktorý slúžil ako výkladná skriňa pre aristokratický vkus vo výtvarnom a úžitkovom umení a neskôr ako hlavný podnet pre vývoj literárnej kritiky; bol poslom hnutí, ktorým sa neskôr dostalo oficiálneho uznania v cisárskych antológiách, a hlavne bol pre ne potenciálnym zdrojom básní – približne 7% básní zo všetkých 21 antológií pochádza z UA – v KKS je to 9% (McCullough 1985b: 240). V ranom období Heian UA najviac pripomínali cisárske antológie, a keby boli bývali vyzerali inak (napr. kvôli odlišným preferenciám zadávateľa, t. j. cisára), kompilátori by si to



neboli mohli dovoliť ignorovať, čo by určite bolo malo vplyv aj na výslednú podobu a štruktúru KKS (tamtiež: 252). KKS tak poskytli základné precedensy z danej doby, čo sa týka obraznosti, motívov, rétoriky, tematiky a štruktúry (tamtiež: 252).

## 2. Kokinwakašú – zbierka starých a nových básní

Kokinwakašú bola prvá z 21 zbierok (*nidžúičidaišú* 二十一代集) sponzorovaných cisárskym dvorom (Keene 1999: 245). Zadaná bola cisárom Daigom (vládol 897-930), ktorému bola podľa tradície prezentovaná v roku 905 (dátum je však sporný) (tamtiež: 250). Zbierka pozostáva z 1111 básní zoradených do 20 kníh (*maki*), pravdepodobne napísaných medzi 2. polovicou 8. storočia a rokom 905. Opatrená je aj dvoma predhovormi (viď kapitola 2.3.) (McCullough 1985b: 1-3). Ústrednými postavami projektu KKS boli okrem zadávateľa cisára Daiga štyria kompilátori: Ki no Curajuki 紀貫之 (872-945), Ki no Tomonori 紀友則 (850-904), Mibu no Tadamine 壬生忠岑 (?860-?920) a Óšikoči no Micune 凡河内躬恒 (?859-?925). Všetci zastávali skromný post na dvore<sup>8</sup> (Keene 1999: 245).

KKS nie je najstaršia ani najobsiahlejšia zbierka, ale je zásadná, lebo definovala štýl japonskej poézie a estetiku celej klasickej literárnej tradície (McCullough 1985b: 1). Jej spísanie bolo prejavom nového postoja k Číne – nešlo o odmietnutie čínskych tradícií, ale o voľnejšie využitie čínskych zdrojov na obohatenie poézie *waka* (Keene 1999: 245).

KKS mala zosobňovať japonskú básnickú tradíciu od mýtického dávnehoku až po súčasníkov zbierky (Miner 1968: 81). Ako zdroje básní používali kompilátori prevažne súkromné zbierky (Keene 1999: 250). Autormi básní je dohromady 127 známych aj neznámych básnikov, pričom 70 z nich je v zbierke zastúpených len jednou básňou, 22 z nich dvoma a najviac zastúpení sú samotní kompilátori (medzi 35 až 102 básní). Napriek pôvodnému zámeru bolo zahrnutých aj 15 básní z MYS (tamtiež). Výraznou kategóriou autorov je Šesť géniov poézie (*rokkasen* 六歌仙) z obdobia rokov 875-900: biskup Hendžó 遍昭 (816-890), Fun'ja no Jasuhide 文屋康秀 (zomrel po r. 902), kňaz Kisen 喜撰法師, Ótomo no Kuruoši 大友黒主, Ono no Komači 小野小町 (narodila sa okolo roku 850) a Ariwara no Narihira 在原業平 (825–880) (stojí za povšimnutie, že najlepší básnici pochádzali z rodov dvoranov stredného postavenia či z upadajúcich rodov) (tamtiež).

### 2.1. Význam Kokinšú

Druhá polovica 9. storočia je začiatkom druhého obdobia čínskeho vplyvu, definovaného tvorbou vyššie spomenutých Šiestich básnických géniov, vyznačujúcou sa novou subjektivitou (Brower, Miner 1961: 24). Básnici v tomto období čítali čínsku poéziu, imitovali ju vo vlastných kompozíciách, pričom prebrali niektoré techniky, no zároveň ich na nepoznanie

---

<sup>8</sup> Keene (1999: 249) sa domnieva, že nízke posty kompilátorov mohli byť prejavom povýšeneckého postoja k poézii *waka*.

pretvorili (tamtiež: 24-25). V období po MYS nastáva útlm domácej básnickej produkcie, a KKS predstavuje „znovuzrodenie“ dvorskej poézie, pričom sa však ako k zdroju inšpirácie obracia k Číne, a nie k starobylej japonskej tradícii a jej zašlej sláve (tamtiež: 165-166). Čínska tradícia získava novú relevanciu, čo paradoxne vedie k stabilizácii japonskej poézie ako najvyššieho umenia v Japonsku. Deklaráciou povahy japonskej poézie zosobňujúcou tento vývoj je Predhovor ku KKS.

Zostavenie KKS, rovnako ako napísanie Predhovoru k nej, možno označiť za „revolučný“ čin – spolu s prvou cisárskou antológiou japonsky písanej poézie bol po prvýkrát popri čínskom texte cisárovi predložený prozaický text v japončine zvaný *kanadžo* 假名序. Jeho autorom je Ki no Curajuki, hlavný kompilátor zbierky, kým čínska verzia *manadžo* 真名序 je dielom Ki no Jošimočiho 紀淑望 (zomrel cca 919). Predhovor ku Kokinšú je najstaršou a základnou japonskou poetikou, a je tiež prvým odborným dielom napísaným po japonsky (Rumánek 1998: 137). Svojím postavením prvej a najvplyvnejšej zbierky zostala Kokinšú napriek fundamentálnym zmenám v poetickej teórii i praxi takmer univerzálne akceptovaným štandardom patričnosti v rámci poézie počas celého klasického obdobia (Kon'ishi; Brower; Miner 1958: 99). Predhovory k nej zakotvujú hodnoty a koncepty, ku ktorým bude vzhliadať každý básnik nasledujúcich generácií.

Curajuki zastával intuitívnu koncepciu umeleckej tvorby, tú, ktorá vyzdvihuje dôležitosť emócií. Umenie podľa neho nereflektuje pozorovaný jav či objekt reality, ale vyjadruje pocit, ktorý sa počas kontemplovania reality zrodil. V jeho koncepcii je dôležitý princíp *makoto* – pravdivosť (paralela s požiadavkou autenticity v čínskej tradícii), a znakom pravdivého umenia je pre teoretika schopnosť umelca majstrovsky vyjadriť ideál krásy, ktorý je najlepšie odhalený harmóniou stelesnenou v umeleckom diele (Andrijauskas 2003: 205).

Z porovnania *kanadžo* a *manadžo* podľa Wixteda (1957: 236-238) vyplýva, že japonská verzia väčšmi zdôrazňuje expresívnu funkciu poézie, no Jošimočiho Predhovor (jazykovo zaťažený reminiscenciami klasickej čínštiny), hoci v teórii dodržiava všetky normy čínskej literárnej kritiky a je explicitnejšie pragmatický než KJ, taktiež využíva čínsky diškurz najmä na legitimizáciu japonskej poézie, čo sa koniec koncov odráža napríklad i v jeho velebení básnikov, ktorí len ťažko zodpovedajú ideálu načrtnutému v teoretickej časti jeho úvahy. Expresívne prvky sú v Japonsku zdôraznené a didaktické/pragmatické majú sekundárnu pozíciu (na rozdiel od Číny), následkom čoho boli japonskí autori i kritici ušetrení ospravedlňovania expresívnej funkcie poézie. Brower a Miner (1983: 520) uvádzajú, že ďalšími dôsledkami, ktorými pojmú poézie v Predhovore poznačilo nasledujúcu japonskú tvorbu, sú jednak trvanie na obmedzenom poetickom jazyku opierajúc sa o tradíciu a

precedens<sup>9</sup>, a jednak obmedzenie expresívnosti jedinca na dôležité, no subtilne úpravy vzťahu medzi originalitou individuálneho básnika a konvenčnosťou predpísaných materiálov. Platí tiež, že poetická slovná zásoba Kokinšú, ktorá do značnej miery vynecháva slová identifikovateľne čínskeho pôvodu, sa stala štandardom pre poéziu zvyšku klasického obdobia.

Podľa štúdie Browera a Minera (1983: 520) by bolo chybou vidieť v Curajukiho „obrane japonskej poézie“ výraz kultúrnej xenofóbie, či dokonca samolúbu domnienku, že by sa japonská poézia mohla každom ohľade vyrovnáť čínskej, ak nie ju prevýšiť. Ide skôr o výskyt kritického povedomia, o pokus vytvoriť pre japonskú poéziu teóriu a predpísať prax, ktorá by legitimizovala jej sociálnu akceptáciu. Curajuki týmto spôsobom citlivo vyjadril rastúce japonské národné povedomie a predstavil nové ideály, načrtávajúc tak zároveň línie pre vývoj estetickej tvorby v Japonsku (Andrijauskas 2003: 204).

Nezanedbateľný vplyv na tento vývoj malo aj priame a individuálne porovnanie techník básní *shi* a *waka* v rámci SSMYS a zbierky Óe no Čisata; použitie techník čínskej poézie v rámci kompozície *waka* je zas spojené s presvedčením, že *shi* a *waka* sú rovnocenné (Konishi 1986: 211-212). Výrazom tohto postoja je taktiež voľba systému radenia básní – najmä precedens SSMYS a UA umožnil urobiť z kategórie Láska najrozsiahlejšiu sekciu antológie (v širšom zmysle sa to týka aj výberu tematického radenia miesto niektorého z čínskych typov organizácie básní), pričom toto rozhodnutie možno považovať za konzervatívne v zmysle návratu k domácim hodnotám (Láska nebola v Číne samostatnou kategóriou (Keene 1999: 251)), a zároveň za revolučné v zmysle ochoty postaviť domáci mainstream na roveň importovaným témam (McCulough 1985b: 424).

## 2.2. Štýl Kokinšú

Štýl KKS sa vyvinul do trendu len začiatkom obdobia šiestich géniov, čo bolo akcelerované UA a *bjóbu uta*, a jeho vznik bol priamym dôsledkom blízkeho vzťahu s čínskou poéziou (Konishi 1986: 208). Proklamovaným základom tohto štýlu je viera v ľudský cit, jeho integritu a pravdivosť, ktorú Miner (1968: 9) považuje za najkonzistentnejšiu črtu japonskej literatúry od najstarších dôb až dodnes. Prirodzeným dôsledkom tejto paradigmy je v rámci literatúry túžba oslavovať svet a veci, ktoré cit vzbudzujú: krásy ročných období, cestovanie či ženské pôvaby, a tak nachádzame prosté rastliny, tvory a fenomény oslavované v poézii (tamtiež: 11-12). Na jednej strane toto nastavenie viedlo k explicitnému odmietnutiu písania básní z dôvodu demonštrácie virtuozity, tak, aby báseň bola čistým a úprimným vyjadrením

---

<sup>9</sup> Curajuki zastával názor, že najlepšie diela boli napísané v období Nara, a teda každé dielo nárokuje si na autenticitu či vysoký štandard sa musí orientovať na neprekonané príklady minulosti (Andrijauskas 2003: 204).

básnikovho citu (Keene 1999: 248); na druhej strane je však KKS produktom kompilačného procesu, ktorý kládol veľký dôraz na rafinovanosť básní (Konishi 1986: 218).

KKS má oproti MYS menší rozsah, dochádza k zúženiu slovnej zásoby a vytvoreniu záväznej poetickkej dikcie (cca 2000 slov), pričom výrazy mimo tohto korpusu boli brané ako neokrôchané neologizmy (Keene 1999: 248, 256). Vylúčené boli slová čínskeho pôvodu, čo Miner (1968: 21) považuje za rozhodnutie z umeleckých pohnútok (kvôli zúženiu miery abstrakcie poézie). Napriek tomu je čínsky vplyv v KKS všadeprítomný (Keene 1999: 248).

Kompilátorom teda išlo o dokonalosť jazyka, poradie slov, melódiu, podľa Keenovho (tamtiež: 254) názoru aj na úkor obsahu. Dvorské konvencie a samotný fenomén zadávania tém básní implikovali istú mieru umelosti básní (tamtiež: 254-255). Básnici podľa Keeneho (tamtiež: 266) písali v zásade podľa kalendára a nie podľa skutočnosti, ale ich citlivosť k sezónnym témam zrejme stojí za neobyčajnou pozornosťou, ktorá im bola v nasledujúcich storočiach pripisovaná. Typické je opakovanie obrazov a výskyt stereotypných fráz a motívov, pričom výnimkou sú do určitej miery len anonymné básne (tamtiež: 255). Toto napätie medzi konceptom *kotoba* (v zjednodušenom zmysle forma) a *kokoro* (v zjednodušenom zmysle obsah), ktoré Keene (tamtiež: 254-255; 266) hodnotí v zásade negatívne, vidí Miner (1968: 33) ako potenciálnu hybnú silu básnickej tvorivosti.

Ako centrálnym prvok štýlu KKS identifikuje McCullough (1985b: 361) obrazová asociácia v najširšom zmysle; ako jednu z možností jej využitia vidí spájanie sezónnych fenoménov (napr. mandarínka *tačibana* a kukučka *hototogisu*). V prípade výpožičiek z MYS sa kompilátori veľmi snažili systematizovať a štandardizovať – zaviesť pevné spojenia motívov a kategórií a identifikovať prírodné fenomény ako typické pre jedno konkrétne ročné obdobie. V KKS nachádzame silnú tendenciu obmedzovať tematické názory autorov v tom zmysle, že konkrétny obraz navodzuje konkrétny pocit (v MYS cikáda môže vyvolávať aj príjemné pocity, v KKS len melanchóliu) (tamtiež). Túto formalizáciu je možné vnímať:

1. ako reakcia na praktickú potrebu improvizujúcich básnikov,
2. ako manifestácia záujmu o poéziu ako o hru – výzvu pre autorov vytvoriť nové zo starého,
3. ako výraz vyššej citlivosti k javom okolo nás – podľa Curajukiho zdatný básnik nebude reprodukovat' čokoľvek, s čím príde do styku, ale vyberie a vybrúsi materiál, a bude sa sústrediť na to symbolické a esenciálne, a nie na náhodné a atypické (tamtiež: 362-363). Kompilátori KKS pracovali oproti Kudai Waka a SSMYS s väčším množstvom autorov, tém aj básní, a usilovne pracovali na dosiahnutí lepšej rovnováhy medzi čínskou a japonskou poetickou tradíciou, aby mohli dosiahnuť rovnocennosť medzi poéziou *waka* a *shi*; nutnosť

výberu básní primäla kompilátorov vypracovať komplexný set editorských princípov – vznikla tak komplexná štruktúra, ktorá je sama o sebe originálnym estetickým úspechom (tamtiež: 421, 423).

### 3. Systém radenia básní v Kokinšú

Miner (1968: 28) definuje dvorskú báseň ako päť riadkov hľadania kontextu. Myslel tým zrejme tendenciu zbierok ako je KKS k integrácii a spájaniu samostatných básní do jedného celku. Dvoma hlavnými skupinami básní boli básne o ročných obdobiach a milostné básne. Keďže cieľom kompilátorov bolo zahrnúť čo najviac rôznych starých aj nových básní, neobmedzili sa len na tieto kategórie, a usporiadaniu básní v rámci jednotlivých oddielov venovali neporovnateľne vyššiu pozornosť, než by bolo možné nájsť kdekkoľvek v UA (McCullough 1985b: 251-252). Usporiadanie básní bola jednou z kritických súčastí vtedajšej poetiky (Brower, Miner 1961: 170-171).

Dvadsať kníh KKS je v prvom rade možné rozdeliť na dve symetrické polovice, pričom toto usporiadanie ilustruje vedomie rozdielu medzi formálnou (prvých 10 kníh) a neformálnou (druhých 10 kníh) poéziou (tamtiež: 173; McCullough 1985b: 57); básne o ročných obdobiach zoradené podľa časovej postupnosti do sezónnych rubrik, boli najdôležitejšie v rámci prvej časti, kým najvýznamnejšou sekciou neformálnych básní bola Láska. Menej dôležité knihy (podľa predmetu) boli zoradené zostupne podľa miery verejnosti básní (McCullough 1985b: 424). Sekcia o láske teda v rámci tohto symetrického modelu vyvažuje sezónne básne, pričom v každej časti nájdeme ešte po tri menej dôležité knihy a na konci jednu knihu neštandardných básní (knihy č. 20 je v zásade príloha); ilustruje to oddanosť nielen princípom progresie a asociácie, ale aj konzistentnú pozornosť venovanú vyváženosti, zjavnú z harmonickej opozície verejných a súkromných aj štandardných a neštandardných básní (tamtiež: 425). Pri bližšom pohľade na jednotlivé knihy nachádzame mnoho kompromisov – kompilátori dôsledne dodržiavali svoje pravidlá tak konzistentne a detailne, ako to len šlo za použitia špecifických taktík, ako je asociácia podľa obdobia alebo iné druhy chronológie, podľa autorov, udalostí, miest, obraznosti, obsahu, témy a hlavne podľa dikcie v najširšom slova zmysle (tamtiež: 425-426).

KKS obsahuje veľa *eibucu*, ale nie je im venovaná špeciálna kategória – väčšina z nich je umiestnená v knihách o ročných obdobiach, a ich obraznosť je zoradená zodpovedajúcim spôsobom (tamtiež: 52). Pri pohľade na čínsku literárnu históriu nenájdeme takmer nič, z čoho by mohla prameniť pozoruhodná dôležitosť pripisovaná sezónnym básňam, hoci je pravda, že príležitostné básne a *yongwu* v dvorskom štýle mali z princípu tendenciu viazať sa k ročným obdobiam, kedy boli zložené, a zvlášť k jari a jeseni, kedy počasie umožňovalo chodenie von, zábavy v záhradách atď. (tamtiež: 52-53). Distribúcia sezónnych básní v KKS tiež vykazuje jasnú disproporciu: oddiely Jar a Jeseň majú po dve knihy (spolu 279 básní), kým Leto a Zima len po jednej (spolu 63 básní), čo podľa Keena (1999: 251) možno (z podobných dôvodov, ako

v Číne) súvisí s klímou v Kjóte. Vzťah kníh Leto a Zima k Jari a Jeseni je podobný, ako vzťah ostatných kategórií k ročným obdobiam a láske (McCullough 1985b: 437). Knihy o ročných obdobiach majú v KKS prominentné miesto – tvoria prvých šesť kníh, čo podľa Keena (1999: 251) svedčí o nadviazaní na SSMYS a odráža dôležitosť pripisovanú obdobiam počas dvorských básnických súťaží – počet básní v KKS pochádzajúcich z UA: leto – 6 básní (6,5%), zima – 4 básne (4,3%), oproti 21,7% jarných básní a 41,3% jesenných básní (McCullough 1985b: 250).

Je známe, že japonská poézia má neobvykle vysoký podiel prírodných obrazov (Brower, Miner 1961: 15). Tendencia spájať človeka, jeho emócie a činy s prírodným prostredím, v ktorom sa pohybuje, bola výraznou črtou japonskej poetiky od najstarších čias, a formovala tiež prístup k obraznosti v ranom období Heian (McCullough 1985b: 350). Nesezónne knihy KKS (7-20) obsahujú mnoho zmienok o ľuďmi zhotovených predmetoch, ale ich podiel je oveľa nižší, než podiel prírodných obrazov. Ich rozsah ale nie je taký široký ako u kiki alebo MYS – prírodné fenomény považované za strašidelné či surové (biele repy, veľryby) zmizli, a je tu badateľný sklon zdôrazňovať elegantné a malebné prvky (kvety, hmľa, kukučky, rosa..) (tamtiež: 351). Ešte väčšiu selektivitu nachádzame v sezónnych knihách – inde prírodné motívy objasňujú situáciu ľudí a majú estetickú funkciu, tu však navyše reprezentujú esenciálne kvality špecifického ročného obdobia; sezónne knihy sú tak vlastne panorámou významných bodov v prírodnom kalendári, ktorá začína a končí prechodom medzi jarou a zimou, a neobsahuje nič, čo by nemalo spojitosť s motívom sezónnej progresie (tamtiež). Asociácia prírodnej obraznosti so špecifickou sezónou bol veľmi familiárny a importovanou i domácou tradíciou potvrdený koncept v Japonsku na začiatku 10. storočia, ale kompilátori KKS vybrali, zdokonalili, adaptovali a systematizovali, a výsledok bol nielen pevne ukotvený v tradícii, ale taktiež, v kontexte doby mimoriadne inovatívny. Podľa čínskeho modelu Japonci veľmi skoro identifikovali jeseň ako najdôležitejšie ročné obdobie – jesenné básne mali najväčšie zastúpenie, ale v snahe vyrovnáť počet básní v dvoch prioritných sekciách – jar a jeseň kompilátori mnoho jesenných básní vylúčili a doplnili Oddiel Jar vlastnými básňami, pričom podobným spôsobom postupovali pri výbere obrazov (tamtiež: 356).

V oddieloch ročných období a Láska sú básne integrované do skupín na základe časovej progresie, aby vznikol vývoj podľa časovej postupnosti (Konishi 1986: 226). Milostné básne sú zoradené podľa štádií vývoja ľúbostnej aféry, kým sezónne básne sú usporiadané veľmi prirodzene podľa časovej postupnosti podľa pravidelných prírodných javov a ľudských odoziev na ne v rámci Nenčúgjódži (Miner 1968: 28). Združovaním podľa vonkajších udalostí bez ohľadu na autorstvo či dátum kompozície boli zdôraznené ich prepojenia – vzniká tak vlastne



nová literárna forma – milostné básne tak môžu byť brané ako jedna dlhá báseň (tamtiež). Základné časové následnosti sú tu doplnené priestorovými postupnosťami a neskôr technikami asociácie (tá fungovala, aj keď sa nedalo radiť chronologicky); tieto techniky spolu s vývojom obraznosti umožňujú čitateľovi hladký postup od jednej básne k druhej a ich vnímanie ako integrálnej súčasti väčšej poetickej formy (tamtiež: 29-30).

Podľa Konishiho, Browera a Minera (1961: 86) sú princípy asociácie a postupnosti v KKS už evidentné, ale nie sú také dôsledné a konzistentné ako v neskoršej antológii Šinkokinšú 新古今集; niektoré sekvencie nie sú zoradené podľa logicky sa vyvíjajúcej časovej sekvencie. Básne v KKS podľa nich (tamtiež: 100-101) nastavili vzorec pre progresívny tematický vývoj založený na plynutí času, ale hoci progresia v zmysle logickej sekvencie tém bola v KKS vedome uplatnená, pokusy o asociáciu obrazov od básne k básni sú tu len sporadické, nenachádzame tu zatiaľ snahu o zjednotenie celých kníh básní konzistentnou aplikáciou týchto princípov. Kompilátorov podľa nich (tamtiež: 101) zrejme príliš nezaujímala harmonická asociácia obrazov, keďže hladký prechod od jednej básne k druhej, čo sa týka obrazov, rétoriky atď., nie je ešte zďaleka tak dobre ošetrovaný ako v SKKS. Primárne techniky progresie časom, čiže rôzne techniky asociácie pomocou obrazov a rétoriky očividne ešte neboli vyvinuté do takej miery, aby boli aplikované dôsledne, ale všetko nasvedčuje tomu, že KKS bola skutočne prvá zbierka s takýmto radením, a pokus o využitie týchto princípov bol originálnym a bezprecedentným počínom (tamtiež: 106-107). V nasledujúcich podkapitolách podrobne preskúmame kategórie Leto a Zima, a pokúsime sa popísať a zhodnotiť systém radenia básní vzhľadom k striedaniu prírodných motívov a časovej postupnosti.

### **3.1. Oddiel Leto**

Letné obdobie trvalo podľa tradičného lunárneho kalendára od štvrtého do šiesteho mesiaca. Medzi typické letné obrazy známe kompilátorom z čínskej poézie 6D patrili lotosy, horúčava, chladivý dážď, jazerá a iné vodné telesá, člnkovanie, mesiac, svetlušky a kvíliaci hmyz (McCullough 1985b: 72, 355). V MYS ešte neboli jednotlivé motívy fixne priradené ku konkrétnym obdobiam (Keene 1999: 251) – v básňach o lete nachádzame už typicky japonský motív kukučky *hototogisu* a dvoch domácich kvetín *unohana* a *tačibana* (McCullough 1985b: 355). Ani jeden z týchto troch obrazov nenachádzame v troch antológiách *kanši*, kde dominovali čínske motívy (tamtiež: 169-170). Letná obraznosť UA sleduje v zásade známe vzorce: najčastejším motívom je *hototogisu*. Podobne ako v *kanši* antológiách, *unohana* a *tačibana*, dva ďalšie najčastejšie letné motívy z MYS sa tu neobjavujú – naopak, vyskytuje

sa tu niekoľko neobvyklých motívov, ktoré v KKS nenájdeme: letný hmyz, letná tráva, mesiac, rosa, lotosy, svetlušky, vietor a puškvorce (tamtiež: 249).

Kompilátori mali viacero možností, ako s touto tradíciou naložiť. Ako nám napovedá už počet básní zahrnutých v sekcii Leto (*nacu no uta* 夏歌, tretia kniha KKS) – 34 básní (básne č. 135-168) oproti 134 jarým a 145 jesenným básňam, a zastúpenie autorov (prevažne kompilátori a pár ich súčasníkov – okrem nich sú tu anonymné básne a len zopár básní od známejších autorov (tamtiež: 437)), rozhodli sa autori pri zostavovaní KKS obmedziť rozsah sekcie a sústrediť sa takmer výlučne na motív kukučky (tamtiež: 355). McCullough (tamtiež: 335) sa zhoduje s Keenem (1999: 251), že príčinou tohto javu bude zrejme málo príležitostí na skladanie básní kvôli počasiu, ktoré v lete neumožňuje zdržiavať sa vonku v takej miere ako v miernejších obdobiach. Výber motívov je podľa Keeneho (1999: 252) pravdepodobne tiež prispôsobený Kjótu, keďže s ním súvisiace preferencie vždy prenikali aj do iných regiónov. Kodžima a Arai (1989: 56, 57, 63, 63) delia sekciu Leto na 5 podskupín: Začiatok jari (2 básne, č. 135 a 136), Čakanie na piaty mesiac (3 básne, č. 137-139), *Hototogisu* (25 básní, č.140-164), Letné scenérie (3 básne, č. 165-167) a Koniec leta (1 básneň, č. 168). My sa teraz pokúsime prejsť si postupne jednotlivé básne, identifikovať kľúčové motívy, spojenia medzi jednotlivými básňami a spôsob, akým boli integrované do podskupín na rôznych úrovniach.

135.	わか宿の 池の藤波 さきにけり 山郭公 いつか来なかむ	<b>Vlny</b> kvetov <b>wistérie</b> kvitnú pri mojom <b>rybníku</b> . Kedy k nám asi zavíta <b>horská kukučka ?</b>
------	---	--

Úvodná letná básneň je podobne ako u ostatných ročných období anonymná kompozícia. Použitie motívu wistérie *fudži* 藤 (ktorej „vlny“ *nami* 波 spájajú obraz kvetov s hladinou jazera) v kombinácii s kukučkou *hototogisu* zabezpečilo hladký prechod od jarých k letným básňam, keďže je wistéria rastlina asociovaná s predelom jari a leta – vyjadruje smútok za odkvitnutými kvetmi sakury (McCullough 1985b: 437). Kukučku *hototogisu* UA a cisárske antológie jednoznačne identifikovali ako dominantný obraz leta v poézii (tamtiež: 355). Je to vták, ktorý (podobne ako kvety sakury v prípade jarých básní) dokonale spĺňa nároky ideálov tvorcov KKS – je to domáci vták viazaný k určitému obdobiu s výraznou piesňou, vďaka ktorej perfektne zapadá do obrazu melancholicky naladeného bdejúceho básnika z čínskej tradície, ktorého v noci a samote sprevádza len kukučkin nezameniteľný spev; ľahko sa tiež prispôbil a uplatnil pri vyjadrovaní prchavosti života v poézii (tamtiež). Kukučka začína podľa konvencií

KKS spievať až v piatom mesiaci – v tejto básni, ktorá patrí do skupiny básní zasadených do štvrtého lunárneho mesiaca (č. 135-139), teda autor ešte len anticipuje jej príchod.

136.	あはれてふ ことをあまたに やらしとや 春におくれて ひとりさくらむ	Nechcela pripustiť, aby sa ušlo chvály všetkým ostatným? <b>Samotná kvitnúca</b> keď už je <b>po jari</b>
------	--	---

Tak ako v prípade jari a jesene je autor druhej básne v poradí známy, zvolenie básne od nie príliš významného autora však možno demonštruje postoj kompilátorov k celej sekcii (tamtiež: 437). Titul básne znie: Pri pohľade na sakuru kvitnúcu vo štvrtom mesiaci. Autor Ki no Tošisada použil techniku personifikácie, a na báseň sa dá pozerat' aj ako na adaptáciu na čínsku tému osamelej ženy, ako to naznačuje McCullough (tamtiež: 203). Podobne ako predošlá báseň, s ktorou tvorí podľa Kodžimu a Araia (1989: 56) zoskupenie básní o začiatku jari, obsahuje jarň rastlinný motív a kladie otázku (McCullough: 437). Motív sakury, ktorá oneskorene rozkvitla mimo svoje ročné obdobie, zároveň podobne ako v predošlej básni evokuje smútok a nostalgiu za jarou, a zároveň za ňou explicitne dáva definitívnu bodku.

137.	さ月松 山郭公 うちはふき 今もなかなむ 去年のふる声	<b>Horská kukučka,</b> ktorá <b>čakáš na piaty mesiac,</b> zamávaj krídlami a zaspievaj už teraz! Môžeš aj tým istým hlasom ako minulý rok
------	---	--

Tretia báseň je opäť anonymná (uzatvára tým rovnaký vzorec ako u ostatných období). Je ďalšou básňou, ktorej ako motív dominuje kukučka – v tomto prípade ešte stále prítomná len v očakávaní rozprávača, ktorý sa s ňou prostredníctvom personifikácie stotožňuje – ona čaká, až príde jej čas, on tiež čaká, lebo sa nevie dočkať, až sa bude môcť opäť započúvať do jej spevu. Práve technika personifikácie môže byť spojením s predošlou básňou (tamtiež). V línii motívu kukučky už nastal mierny posun – kým úvodná báseň kladie otázku „Kedy k nám zavíta kukučka?“, v tejto básni už absentuje jarň motív, a básnik kukučku súri, akoby s blížiacim sa príchodom vytúženého obdobia rástla jeho netrpezlivosť.

138.	五月こは なきもふりなむ 郭公 またしきほと こゑをきかはや	Ak <b>príde piaty mesiac,</b> tvoje volanie nám možno zovšednie, <b>kukučka</b> Chcel by som počuť tvoj hlas <b>ešte než príde jeho čas</b>
------	--	---

Druhá z dvoch básní o očakávaní piateho mesiaca nadväzuje na predošlú báseň tematicky i prakticky zhodnou slovnou zásobou. Od „hlasu minulého roka“ nastal posun k túžbe po „novom hlase“ kukučky.

139.	さつきまつ 花橘の かをかけは 昔の人の 袖のかそする	Ako cítim vôňu <b>mandarínkových kvetov,</b> <b>čo očakávajú piaty mesiac,</b> myslím na rukávy človeka z dávna
------	---	---

Míner (1968: 99) uvádza, že báseň č. 139 je známou básňou, na ktorú je neskôr často odkazované, zrejme kvôli jej romantickým kvalitám. Objavuje sa tu ďalší z typicky letných motívov, *hana tačibana* 花橘, kvet mandarínky vyznačujúci sa výraznou vôňou. Táto báseň je jednou z mála (spolu s č. 136), v ktorej sa nevyskytuje motív kukučky, hoci existujú aj výklady, podľa ktorých sa očakávanie piateho mesiaca v básni vzťahuje práve k príchodu kukučky. Kým rozprávač v predošlej básni sa nevedel dočkať vytúženého zvuku, tu sa myšlienky rozprávača uberajú smerom naspäť do minulosti, čoho podnetom je tentoraz vôňa.

140.	いつのまに さ月きぬらむ あしひきの 山郭公 今そなくなる	Kedy sa prikradol <b>piaty mesiac?</b> <b>Práve v tomto momente</b> <b>horská kukučka</b> <b>začala spievať</b>
------	---	---

Touto básňou sa v rámci letného naratívu KKS definitívne presúvame do piateho mesiaca. Zároveň je táto báseň prvá v dlhom bloku básní, ktorých dominantným obrazom je kukučka a jej spev, keďže pôsobivo zachytáva moment, kedy po prvý krát skutočne zaspieva, a radostné prekvapenie nad jej prvou piesňou. Spolu s viacerými z nasledujúcich básní (č. 144, 145, 154 či 155) predstavuje táto báseň kombináciu japonskej krásy a čínskych tém a rétorických techník, ktorá im zabezpečila zaradenie do zbierky (tamtiež: 355-366).

141.	けさきなき いまたたひなる 郭公 花たちはなに やとはからなむ	<b>Kukučka</b> , ktorá si dnes priletela spievajúc, a ktorá si stále <b>na cestách</b> , neusídliš sa medzi <b>kvetmi mandarínky?</b>
------	---	---

V tejto básni máme opäť kombináciu *hototogisu-tačibana*. Po tom, čo v predchádzajúcej básni rozprávač začul prvé kukučie volanie, v tejto básni sa na časovej osi posúvame o kúsok ďalej – rozprávač oslovuje kukučku, ktorá „dnes priletela“, a teda sa ešte

nikde neuhniezdila, a ponúka jej na bývanie pravdepodobne strom vo vlastnej záhrade, zrejme aby sa mohol denne tešiť z jej spevu. Kukučka hniezdiaca na mandarínke je paralelou jarného obrazu drozda *uguisu* 鶯 s hniezdom medzi kvetmi sakury.

142.	音羽山 けさこえくれは 郭公 こすゑはるかに 今そなくなる	Prechádzajúc <b>dnes ráno</b> okolo hory Otowa, počujem <b>kukučku</b> spievať na konári v diaľke
------	---	---

Témou tejto básne je opäť spev kukučky. Autor využil slovnú hračku – rozprávač prechádza okolo hory Otowa, ktorá má v názve slovo „zvuk“ (*oto* 音). „Zvuk“, ktorý prináleží danému ročnému obdobiu, je hlas kukučky – báseň je teda možné interpretovať aj tak, že rozprávač spev kukučky prichádzajúci z diaľky počuje viac v mysli ako v skutočnosti, a že sa jedná opäť o jej prvý spev (v čom nás utvrdzuje nasledujúca báseň, a možno i časový údaj – ráno ako symbol začiatku). Kukučka je tu, podobne ako v predošlej básni stále vzdialená – v básni č. 141 je ešte „stále na cestách“, tu je zas na konári v diaľke.

143.	郭公 はつこゑきけは あちきなく ぬしきたまらぬ こひせらるはた	<b>Kukučka</b> , [teším sa síce,] keď počujem tvoj <b>prvý spev</b> , ale nezmyselne [pritom] <b>zatúžim po láske</b> niekoho koho vôbec nepoznám
------	--	---

Táto báseň uzatvára skupinu básní o prvom speve kukučky, a zároveň je prvou v sérii básní, ktoré tematizujú smútok, melanchóliu a nostalgiu ako reakciu na kukučie volanie, ktoré bolo tradične považované za žalostné (McCullough 1985a: 43n); v tomto prípade ide o milostnú tému márnej túžby po neznámom milencovi či milenke – volanie kukučky pripomína plynutie času, ktorý sa tomu, kto sa trápi, zdá plynúť pomalšie. Rozprávač pri prvom speve kukučky pociťuje radosť, ktorá však zároveň odhaľuje jeho osamelosť, keďže sa o túto radosť nemá s kým podeliť, a tak túži po niekom, kto je podobne neviditeľný a vzdialený ako kukučka (možné prepojenie na predošlú báseň).

144.	いそのかみ ふるき宮この 郭公声 はかりこそ 昔なりけれ	<b>V Isonokami</b> <b>v starom hlavnom meste</b> len <b>hlas kukučky</b> znie tak, <b>ako predtým</b>
------	--	---

Isonokami, lokalita v starom hlavnom meste Nara, ako motív sám o sebe vyvoláva nostalgiu – volanie kukučky ju len umocňuje. Oproti predošlým básňam, kde bol dôraz na novosť kukučieho hlasu, je v prípade tejto básne použitý ako symbol niečoho, čo pretrvá aj ľudské úspechy a pády, ako symbol nemenného kolobehu času – *hatsu* 初 „prvý“ z minulých básní je tu v kontraste voči *mukaši* 昔 „dávny“.

145.	夏山に なく郭公 心あらは 物思ふ我に 声なきかせそ	<b>Kukučka,</b> ktorá spievaš v <b>letných horách</b> ak máš srdce, nenúť mňa, ktorý sa [už aj tak dost'] trápim počúvať tvoj spev
------	--	--

V tejto básni opäť kukučí spev jatrí srdce rozprávača, podobne ako v predošlých dvoch básňach. Fráza „premýšľať nad vecami“ 物思ふ naznačuje milostný motív – trápenie sa stratenou láskou, v čom je posun oproti básni č. 143, kde hlas kukučky vyvolal túžbu po láske, ktorá sa ešte neodohrala. Rozprávač si obrazne povedané zakrýva uši, a expresívne žiada kukučku, aby nespievala a neprehlbovala tak jeho smútok a samotu. Autor tu využil techniku personifikácie, a báseň je pravdepodobne adaptáciou na tému osamelej ženy z čínskej palácovej poézie podobne ako báseň č. 136.

Básňou 145 sa tiež začína dlhší blok anonymných básní (dovedna 7 – č. 145-151).

146.	郭公 なくこゑきけは わかれにし ふるさとさへそ こひしかりける	<b>Kukučka,</b> Keď počujem tvoje volanie, Začne sa mi cnieť dokonca aj po <b>starom príbytku,</b> kde sme sa <b>rozdelili</b>
------	--	--

V cnení „dokonca aj po starom príbytku“ nachádzame pokračovanie línie nostalgických spomienok a melancholickej nálady vyvolaných spevom kukučky. Nie je jasné, koho presne rozprávač myslí, keď hovorí o tých, s ktorými sa „rozdelili“ – môže to byť dávna láska, ale aj dávni priatelia či rodina.

147.	ほととぎす なかなくさとの あまたあれは 猶うとまれぬ 思ふものから	Je mnoho dedín, kde vyspevuješ, <b>kukučka.</b> Možno sa mi preto sprotivíš, aj keď na teba <b>myslím s láskou.</b>
------	--	---

Táto báseň bola zahrnutá aj v Ise Monogatari ako milostná – podobne ako u viacerých predošlých básní tu vidíme arbitrarnosť organizácie básní zo strany kompilátorov. Výčitka rozprávača voči kukučke implikuje, že kukučka lieta kade-tade, hoci on ju s láskou očakáva – naznačený je tu tak milostný motív zanedbanej ženy či osamelého muža. Spoločným motívom s predošlou básňou je *sato* 里 – dedina či obydlie, a námietka nedosiahnuteľnosti a rozdelenia – v predošlej básni minulého, tu súčasného.

148.	思ひいつる ときはの山の 郭公 唐紅の ふりいててそなく	[Keď] spomínam [na minulosť], <b>vzlykám</b> nahlas ako <b>kukučka</b> s <b>karmínovými</b> ústami na Večne <b>zelenej</b> hore
------	--	---

Pri tejto básni je možný alternatívny preklad: „[Keď] spomínam [na minulosť], kukučka s červenými ústami nahlas vzlyká na Večne zelenej hore“. Táto báseň ponúka sofistikovanú vizuálnu opozíciu sýto červenej a sýto zelenej farby; červená pritom naráža na čínsku legendu o tom, že kukučky spievajú, až kým im nezačnú krváčať hrdlá a ony nezomrú. Je to ďalšia z bloku básní o súznení smútku kukučky a poslucháča jej spevu a spomínaní na minulosť. Táto aj nasledujúca báseň tematizujú aj fyzický prejav smútku: plač.

149.	声はして 涙は見えぬ 郭公 わか衣手の ひつをからなむ	Tvoj hlas počujem, <b>slzy</b> [však] nevidím, <b>kukučka</b> . Požičaj si slzy, ktorými sú zmáčané moje rukávy
------	---	---

V tomto prípade je možná dvojaká interpretácia: autor projektuje na kukučku svoje pocity žiaľu a ponúka jej svoje slzy, aby mohla svojmu smútku uľaviť aj inak než piesňou, ale môže taktiež naznačovať, že on už viac plakať nebude, a preto dáva kukučke svoje slzy.

150.	あしひきの 山郭公 をりはへて 誰か勝ると 音をのみそなく	<b>Kukučka</b> z hôr! <b>Nariekaš</b> bez ustania Akoby si chcela zistiť, Kto z nás vyhrá
------	---	---

Podobne ako v predošlej básni, aj tu sa vyskytuje personifikácia v podobe obrazu kukučky, ktorá chce zistiť, kto z dvoch aktérov básne má v zármutku väčšiu výdrž, a je tu tematizovaný nárek.

151.	今さらに 山へかへるな 郭公 こゑのかきりは わかやとになけ	Nevracaj sa teraz  do <b>hôr</b> ,  <b>kukučka!</b>  Spievaj tu u mňa kým ti stačí hlas!
------	--	---

V tejto básni nachádzame motív rozprávača, ktorý prosí kukučku, aby neodchádzala pravdepodobne preto, aby mu robila spoločnosť v samote, žiali a zrejme aj v náreku, ak prijmemo interpretáciu, že básnik projektuje svoje pocity do kukučieho spevu. Nárek je tu teda tematizovaný, ale nevyslovený.

152.	やよやまで 山郭公 事つてむ 我世中に すみわひぬとよ	Počkaj len chvíľku,  horská <b>kukučka!</b>  Odvzdaj tento odkaz:  nevládzem už žiť  v tomto svete
------	---	--

Spoločným prvkom týchto básní je prosba rozprávača, ktorá však má v tejto básni iný účel ako v predošlej – má ísť zrejme o odkaz niekomu, kto žije v ústraní v horách, keďže kukučka sa vracia práve tam (možno išlo svojho času aj o skrytú politickú kritiku). V predošlej básni rozprávač prosí kukučku, aby sa nevracala do hôr, kým tu ju prosí, aby počkala práve preto, aby sa tam potom vrátila.

153.	五月雨に 物思ひをれは 郭公 夜ふかくなきて いつちゆくらむ	Kým ja spomínam na minulosť za <b>dažd'ov piateho mesiaca</b> , kam letí <b>kukučka</b> , ktorej hlas sa tu rozlieha  <b>hlbokou nocou?</b>
------	--	--

Táto báseň je prvá z dvoch básní o nočnom bdení, a podľa McCullough (tamtiež: 438) sa s predošlou básňou zdá byť prepojená len tým, že jej autori sú obaja príslušníci roku Ki. Motív *samidare*, dažd'ov piateho mesiaca, sa v letnej sekcii vyskytuje sporadicky, nevytvára teda tematické bloky.

154.	夜やくらき 道やまとへる ほとときす わかやとをしも すきかてになく	Je <b>noc</b> príliš tmavá, či si stratila cestu,  <b>kukučka?</b>  <b>Nariekaš</b> ,  Akoby si nevládala prejsť popri mojom dome
------	--	--



McCullough upozorňuje, že obe básne o nočnom bdení sa vyznačujú melodickou kvalitou, pripomínajúcou vtáacie piesne, ktoré popisujú (tamtiež: 400). V básni č. 154 je zároveň použitá personifikácia (kým u čísla 153 nie). Touto básňou zároveň začína blok 6 básní, ktorých zdrojom je Kambjó no Óntoki Kisai no Mija Utaawase, čo je podľa McCullough jediným putom k nasledujúcej básni (tamtiež); za ďalšie možné spojenie by ale bolo možné považovať to, že obe obsahujú otázku.

155.	やとりせし 花橋も かれなくに などほととぎす こゑたえぬらむ	<b>Kvety mandarínky,</b> medzi ktorými <b>hniezdi,</b> [predsa] neopadali, prečo [teda] <b>ustal</b> <b>kukučkin hlas?</b>
------	---	--

Po básni č. 140 sa tu opäť vyskytol motív kukučky hniezdiacej v korune mandarínkového stromu – kým v predošlom prípade šlo len o ponuku, tentoraz je tento motív v kombinácii s hlasom kukučky, ktorý utíchol. Je možné, že predošlá báseň implikuje vysilenie ako príčinu kukučkinho mlčania.

156.	夏の夜の ふすかとすれは 郭公 なくひとこゑに あくるしののめ	Za <b>letnej noci</b> keď som premýšľal, či si mám ľahnúť, jediné <b>zvolanie kukučky</b> a objavilo sa <b>svetlo úsvitu</b>
------	---	--

Prvá z dvoch básní tematizujúcich krátkosť letných nocí – hlas kukučky sa po odmlke vracia v podobe jediného výkriku, ktorý stačil na to, aby sa rozvidnelo. Krátkosť letnej noci implikuje frustráciu z nedostatku času stráveného s milencom/milenkou. Mesiac, prirodzene asociovaný s motívom noci, je v KKS v sekcii Leto spomenutý len raz (v básni č. 166), inak je krátka noc v rámci tohto oddielu asociovaná s práve s kukučkou, ako napr. aj v nasledujúcej básni (tamtiež: 270).

157.	くるるかと 見れはあけぬる なつのを あかすとやなく 山郭公	<b>Horská kukučka,</b> spievaš, že si sa ešte nenasýtla <b>letnej noci,</b> ktorá sa rozjasní, ešte než sa človek stihne zamyslieť, či už sa zmráka?
------	--	--

Túto báseň môžeme nájsť aj v SSMYS, pričom v básni *kanši*, s ktorou tvorí pár, je daná do kontrastu jej tému krátkej letnej noci a vlečúci sa čas zanedbanej ženy z palácovej poézie (tamtiež: 265-266). Básnik podobne, ako v nasledujúcej básni, kladie otázku.

158.	夏山に こひしき人や いりにけむ 声ふりたてて なく郭公	Stratil sa [azda] <b>v letných horách</b> tvoj milovaný? <b>Kukučka</b> dvíhajúca rozochvený hlas
------	--	---

Opäť sa tu objavuje motív kukučky kvíliacej zo žiaľu za svojim milým – môžeme si domýšľať, že rozprávač sa identifikuje s jej žiaľom.

159.	こそこの夏 なきふるしてし 郭公 それかあらぬか こゑのかはらぬ	[Tá] <b>kukučka</b> , čo [tu] vyspevovala <b>minulé leto</b> , je to ona, či nie je to ona? <b>Hlas sa jej nezmenil</b>
------	--	---

V básňach č.152 až 159 sme mohli pozorovať motív kukučky v rôznych kontrastných situáciách – kukučku v noci a kukučku ráno, kukučkin spev aj kukučkin mlčanie.

160.	五月雨の そらもととろに 郭公 なにをうしとか よたたなくらむ	Aj obloha [plná] dažďov piateho mesiaca, buráca Kukučka, čo ťa tak trápí, že celú noc nariekaš?
------	---	---

Míner (1968: 93) vidí túto báseň ako ukážku rovnováhy umenia a spontánnosti – autor Ki no Curajuki podľa neho urobil narážku na čínske legendy o utrpení kukučiek, no báseň zároveň pôsobí prirodzene. Opäť sa tu objavuje *samidare* a kukučkin neutíchajúci nočný nárek, ktorý v rámci hyperboly prinúti aj nebo burácať. S predošlou básňou by ju mohla spájať podobná štruktúra: 1. časový údaj (*kozy no nacu/samidare no*), 2. zvukový vnem (*nakifurušiteši/sora mo togoro ni*), 3. Oslovenie „kukučka“, 3. otázka.

161.	ほととぎす こゑもきこえず 山ひこは ほかになくねを こたへやはせぬ	<b>Hlas kukučky</b> tu <b>nepočuť</b> . Neprinesie nám ozvena zvuk piesne odinakiaľ?
------	--	--

Táto báseň bola vznikla na zadanie „čakanie na kukučku“ pri príležitosti popíjania dvoranov (1985a: 45). Aj v prípade tejto básne kukučka mlčí (v kontraste k minulej básni, kde kukučka narieka celú noc). S nasledujúcou básňou ju spája horská scenéria.

162.	郭公 人松山に なくなれば 我うちつけにこ ひまさりけり	<b>Kukučka,</b> keď začneš spievať na <b>Hore očakávania</b> [/borovicovej hore] prudký nápor citu je ako úder
------	--	--

Hora Očakávania – *Hitomacujama*, by sa dala preložiť aj ako „borovicová hora“ – autor tu využil častý motív homofónie slov *macu* 松 – borovica a *macu* 待つ – čakať (tamtiež: 221).

163.	むかしへや 今もこひしき 時鳥 ふるさとにしも なきてきつらむ	Ešte stále s láskou spomínaš na minulosť? Kukučka, ktorá prichádzaš spievať do môjho starého domova?
------	---	--

Na rozdiel od predošlej básne, kde impulzom pre cit vyvolaný kukučím spevom je očakávanie, v básni č. 163 je to nostalgický obrat k minulosti. Využitie personifikácie opäť napovedá, že tým, kto skutočne tieto pocity prežíva, je rozprávač.

164.	郭公 我とはなしに 卯の花の うき世中に なきわたるらむ	Kukučka, keďže ty nie si ja, prečo nariekaš ako prechádzaš [týmto] prchavým svetom trojpuku?
------	--	--

V tejto básni zaznamenávame jediný výskyt letného motívu známeho z MYS – *unohana* 卯の花, čiže trojpuke. Zsvätený čitateľ si za *u* 卯 hneď dosadí *u* 憂, teda zármutok (Kodžima, Arai 1989: 63), a z prchavého sveta trojpuku (ktorý v tomto prípade slúži sám o sebe len ako indikátor ročného obdobia) sa stane prchavý svet plný smútku a utrpenia (takto ho vidia buddhisti). Podobne nariekanie kukučky sa vzťahuje aj na rozprávača, akokoľvek konštatuje, že „ty [kukučka] nie si ja“.

Touto básňou sa končí dlhý blok básní o kukučke, v ktorom sme mohli pozorovať viac či menej konzistentný princíp progresie vo fázach očakávania kukučky, radosti z jej prvého spevu a rôznych reakcií na jej spev počas letného obdobia (McCullough 1985b: 437).

165.	はちすはの にこりにしまぬ 心もて なにかはつゆを 玉とあさむく	<b>Lotosy</b> majú nepoškvrnené srdce Prečo nás teda balamutia,
------	--	--

		že sú [kvapky] rosy drahokamy?
--	--	--------------------------------

Báseň č. 165 od biskupa Hendžóa spája s jej predchodkyňou buddhistický pohľad na svet: Micune, autor básne č.164 vyjadril konvenčné presvedčenie, že tento svet je miestom plným utrpenia, zatiaľ čo Henždó pravdepodobne naráža na Lotosovú sútru; obe zároveň kladú otázku s podtextom predstieranej zmätenosti (tamtiež: 439). Hendžó tu využíva štýl poézie 6D, konkrétne techniku personifikácie, a celá báseň je zároveň hravou referenciou k jeho vlastnému povolaniu (tamtiež: 216). Lotosy, letný motív známy z čínskej poézie, antológií kanši a UA viažuci sa k buddhizmu, sa v Oddiele Leto vyskytujú len v tejto jednej básni.

166.	夏の夜は またよひなから あけぬるを 雲のいつこに 月やとるらむ	Kým <b>letná noc</b> ešte len sadala prišiel <b>úsvit</b> Kde medzi oblakmi je <b>mesiac?</b>
------	--	---

Z poslednej sekvencie je zrejme, že hoci v rámci celej sekcie nachádzame príležitostné menšie tematické podskupiny; vzhľadom k nedostatočne širokému výberu vhodných básní na zaradenie do KKS prepojenia medzi básňami v rámci podskupín nie sú vždy silné ani jednoznačné (tamtiež: 437-438). Tento problém je markantný aj v závere sekcie.

Báseň č. 166 spája s predošlou básňou zrejme gramatická podobnosť; tieto dve básne na inak neprezentované témy boli zrejme považované za príliš dobré alebo známe na to, aby ich nezahrnuli, a potrebovali tiež básne o konci obdobia (tamtiež: 439). Zaradenie básne č. 166 na koniec knihy medzi ďalšie básne bez zjavného kontextu, a nie k básňam č. 156 a 157 o krátkosti letnej noci, dokazuje nechť kompilátorov uznať mesiac ako letný motív, keďže sa tradične viazal k jesennému a zimnému obdobiu (tamtiež: 271).

167.	ちりをたに すゑしとそ思ふ さきしより いもとわかぬる とこ夏のはな	Chránil som ich aj pred najmenšou smietkou prachu odkedy prvýkrát vykvitli <b>Kvety hvozdíku,</b> kde spávame so ženou
------	--	--

Spoločným motívom básní č. 167 a 166 je podľa McCullough (tamtiež: 439) spánok. Hlavným obrazom je kvet *nadesiko* – klinček/hvozdík, ktorý začína kvitnúť v lete a niekedy, ako vidíme na tejto básni, je známy pod názvom *tokonacu*, čo je čiastočne homofónne so slovom *nacu* – leto, a čiastočne slovom *toko* – lôžko (ide teda o slovnú hračku – zaprášené

lôžko implikuje zanedbanú manželku) (McCullough 1985a: 46). Najmä je však hvozdík známy ako jedna zo siedmych jesenných kvetín – čiže je to vhodný výber pre predposlednú báseň: s poslednou básňou ju spája autorstvo a *nacu* (McCullough 1985b: 439) a prvok hry so slovami (tamtiež: 404).

168.	夏と秋と 行きかふそらの かよひちは かたへすすしき 風やふくらむ	Tam, kde sa na oblohe stretávajú <b>letó a jeseň</b> na každej strane fúka <b>chladivý vietor</b>
------	---	---

Posledná báseň je prípravou na jesennú báseň č. 169 – obsahuje explicitnú zmienku o jeseni i motív studeného vetra, ktorý je predzvesťou nástupu tohto obdobia.

### 3.2. Oddiel Zima

Oddiel Zima má tak ako Leto menší rozsah (len 29 básní), za čo pravdepodobne môžu faktory ako tradícia, nedostatok vhodných básní a ohľad na štruktúru antológie – podobne ako za absolútnu dominanciu obrazu snehu (23 z 29 básní), a za údajnú (McCullough 1985b: 359) absenciu tematických podskupín básní v rámci sekcie, ktoré nachádzame v Jari a Jeseni (tamtiež: 170, 359).

V sekciách Leto aj Zima sa pracuje s motívmi mimo básnický mainstream (tamtiež: 437). Podobne ako v čínskej poézii, MYS aj KFS, hlavným motívom je sneh, často sú spomínané aj slivkové kvety, vrbové vlákna, príležitostne nájdeme aj oblaky, dážď, mráz a mesiac. Širokú škálu prirovnání v súvislosti s so snehom nachádzame v básni „O snehu“ od čínskeho básnika menom Xiao Gang 蕭綱 (cisár za dynastie Liang 梁, jednej zo 6D), ktorá je ilustráciou poňatia poézie ako hry a faktu, že heianskí básnici mimo podobnosti snehu a kvetov neprebrali nijakú inú z Xiao Gangových metafor. Prirovnanie sneh-kvety bolo rozšírené a obľúbené u čínskych dvorských básnikov – o to výraznejšia je v súvislosti so snehom absencia motívov soli, motýľov a púdrov v KKS. Kvety sú okrem toho takmer bez výnimky slivkové, zväzda to teda k hľadaniu vysvetlenia v adaptabilite tejto konkrétnej metafory na sezónne spracovanie (tamtiež: 52). Obraznosť UA pre zimné obdobie je pomerne jednoduchá: cez 60% básní sneh, občas ľad, mráz, krupobitie, dážď a slivkové kvety (tamtiež: 249). V rámci procesu kompilácie KKS nastalo takmer úplné vylúčenie básní zameraných na ľad, dážď, mráz (všetko zavedené témy, ale zrejme príliš drsné na dobový vkus). Prekvapivá je podľa McCullough (tamtiež: 359) a absencia motívu vtáka kulíka, teda *čidori* 千鳥, ktorý by podľa všetkého mal podobne ako kukučka *hototogisu* či drozd *uguisu* splňať všetky predpoklady na

to, aby sa stal zimným motívom par excellence (domáci vták späť so zimným obdobím...). Otázka teda je, prečo práve zima ostala bez charakteristicky japonského dominantného motívu (tamtiež).

Zima trvala tradične podľa lunárneho kalendára od 10. do 12. mesiaca. Kodžima a Arai (1989: 105, 106, 111) delia zimné básne v KKS na 4 skupiny: Začiatok zimy (3 básne, č. 314-316), Sneh (21 básní, č. 317-337), Koniec zimy (1 báseň, č. 338) a Koniec roka (3 básne, č. 339-342).

314.	竜田河 綿おりかく 神な月 しくれの雨を たてぬきにして	<b>Rieka Tacuta</b> brokátom vyšitá od brehu k brehu <b>v desiatom mesiaci</b> pretkaná <b>dažd'ami šigure</b>
------	--	--

Oddiel Zima sa začína anonymnou kompozíciou (podľa vzorca 1. báseň – anonymná, 2. báseň – známy autor, 3. báseň opäť anonymná, uplatnenom aj v ostatných sekciách o ročných obdobiach). Motívy popadaného lístia (zastúpeného obrazom „brokátu“ nišiki 綿) a *šigure* (dažde v období prelomu jesene a zimy) predstavujú silné spojenie s jesenným obdobím a s poslednou básňou knihy č. 5 (č. 313), kde hlavným motívom je farebné lístie *momidži* 紅葉; okrem jeho prítomnosti v básni v podobe brokátu naň odkazuje aj motív rieky Tacuta, ktorá sa v kombinácii s ním objavuje v oddiele Jeseň v ôsmich prípadoch (tamtiež: 439, 364). Motív brokátu tiež zapadá do vzorca básní na pozícii prvej kompozície oddielu – vyjadruje smútok za dominantným motívom predošlého obdobia. Nachádzame tu taktiež explicitný časový údaj (10. mesiac).

315.	山里は 冬そさひしさ まさりける 人めも草も かれぬと思へは	<b>V horskom obydlí</b> S [príchodom] <b>zimy</b> <b>Osamelosť silnie</b> [niet tu] ľudí, Aj tráva odumiera
------	--	---

Báseň je s predošlou básňou prepojená motívom vädnutia a odumierania (tamtiež: 439). Horské obydlie v zimnom období evokuje motív ústrania, pričom osamelosť, ktorá sa s ním spája, je explicitne tematizovaná. Sloveso *karu* 枯る – vädnúť, schnúť, odumierať, evokuje homofónne sloveso *karu* 離る – byť oddelený, pričom jedno sa vzťahuje k rastlinám, a druhé k ľuďom.

316.	おほそらの 月のひかりし きよければ 影見し水そ まつこほりける	Keďže <b>svetlo mesiaca</b> na oblohe je priezračné, <b>voda</b> , ktorá ho uvidela, <b>zamrzne</b> ako prvá
------	--	--

S predošlou básňou spája č. 316 použitie techniky kauzálneho zdôvodňovania a podobnosť tónu básne – zmienka o mrznúcej vode v básni č. 316 explicitne rozvíja tému odumierania v básni č. 315 (tamtiež: 266-267, 439). Okrem kauzálneho zdôvodňovania sa tu zrejme uplatňuje aj personifikácia (voda vidí).

Tieto prvé tri básne predstavujú časovú postupnosť a odrazový mostík pre báseň č.317 – prvú s centrálnym motívom snehu (tamtiež: 439).

317.	ゆふされは 衣手さむし みよしのの よしのの山に み雪ふるらし	Ako prichádza <b>večer</b> , <b>ochladia</b> sa rukávy Na <b>Jošino</b> , na horu Jošino padá sneh
------	---	--

Prvá a najväčšia skupina básní so snehom začína šiestimi anonymnými kompozíciami (č. 317-322), ktoré sú nasledované ďalšími desiatimi od kompilátorov a ich súčasníkov (č. 323-332). Môžeme v rámci nej sledovať časový vývoj zimy od prvých rýchlo sa topiacich vločiek až po vrchol sezóny, ktorý sa prejavuje v tvorbe závejov v horách (tamtiež: 440).

V básni nachádzame vyjadrenie pocity chladu spojeného s príchodom večera, ktorý je prvou známkou toho, že padá sneh (ešte než si to rozprávač všimne aj vizuálne). Hora Jošino je v rámci básnického štýlu KKS synonymom snehu (zriedkavo sa vyskytuje v sekcii Jar v súvislosti s čerešňovými kvetmi), a zároveň má nostalgický nádych, keďže sa nachádza pri Nare, starom cisárskom meste; v rámci tejto básne je súčasťou zvukomalby.

318.	今よりは つきてふらなむ わかやとの すすきおしなみ ふれるしら雪	Bude odteraz padat' bez prestania? Padajúci <b>sneh</b> , tlačiaci k zemi <b>ozdobnicu</b> v mojej záhrade
------	---	--

Otázka položená v úvode básne je podľa Kodžimu a Araia (1989: 106) vyjadrením želania (sufix *-namu* なむ), a je zjavne reakciou na prvý sneh (spoločná téma s predošlou básňou). Obraz ozdobnice čínskej (*susuki* すずき) – trávy, ktorú na jeseň zdobia strieborné,

resp. biele metliny, je použitý zámerne ako symbol definitívneho odchodu jesene, a zároveň tým, že je so snehom spojený bielou farbou, evokuje to predstavu, že padajú spoločne.

319.	ふる雪は かつそけぬらし あしひきの 山のたきつせ おとまさるなり	<b>Padajúci sneh</b> sa musí topiť, len čo dopadne. Zvuk <b>buráčajúcej</b> vody horského toku je stále silnejší
320.	この河に もみちは流る おく山の 雪けの水そ 今まさるらし	V tejto rieke Pláva <b>hnedé lístie</b> <b>Hlboko v horách</b> <b>Voda z topiaceho sa snehu</b> Musí teraz stúpať

Sneh začiatkom zimy ešte nie vždy vydrží, ako je naznačené v týchto dvoch básňach – stúpajúca voda v rieke napojená topiacim sa snehom je teda priamym odkazom na konkrétnu časť zimného obdobia.

321.	ふるさとは よしのの山し ちかけれは ひと日もみ雪 ふらぬ日はなし	[Môj] <b>starý domov</b> je blízko <b>hory Jošino</b> Nieto dňa, kedy by nepadal sneh
------	---	---

Ako už bolo spomenuté vyššie, hora Jošino sa v KKS viaže k (hojnému) sneženiu. Od prvého snehu, ktorý sa ešte sem tam roztopil, sme sa posunuli k intenzívnemu sneženiu. Zmienka o starom domove *furusato* dodáva básni nostalgický nádych, pričom z konštatovania, že ja nachádza neďaleko hory Jošino možno usudzovať, že ide o staré hlavné mesto, nostalgia je tam umocnená pocitom márnosti a skazy, ktorú prináša zimné odumieranie v prírode, a môže umocňovať pocit nostalgie za zašlou slávou Nary.

322.	わかやとは 雪ふりしきて みちもなし ふみわけてとふ 人しなけれは	Pri mojom dome je <b>nasnežené</b> Ani chodníka niet <b>Niet ani človeka,</b> ktorý by ho vyšliapal
------	---	---

Motív chodníka, ktorý je nepriechodný (zaviazaný či zarastený), lebo niet nikoho, kto by ho vyšliapal, nachádzame napr. v básni čínskeho básnika Du Fua 杜甫 (712-770) Dorazil hosť



(*Ke zhi* 客至). V básni je tematizovaný pocit izolácie, a s ním súvisiacou osamelosťou, ktorú so sebou v zimnom období prináša sneh.

323.	雪ふれは 冬こもりせる 草も木も 春にしられぬ 花そさきける	Keď <b>padá sneh,</b> <b>zakvitnú</b> jari neznámymi <b>kvetmi</b> [aj] tráva a stromy v zajatí zimy
324.	白雪の ところもわかす ふりしけは いはほにもさく 花とこそ見れ	Keď napadá <b>sneh</b> Bez ohľadu na miesto Dokonca aj na útesoch Vidno Kvitnúť <b>kvety</b>

V týchto dvoch básňach sa po prvý krát stretávame s rozšíreným motívom súvisiacim so snehom – jeho spojenie s (bielymi) kvetmi (v KKS prakticky výlučne slivkovými), a rôznymi spôsobmi jeho využitia. Báseň č. 323 a 324 predstavujú prvý spôsob, kedy autor prirovnáva sneh ku kvetinám, pričom tento motív sa opäť objavuje aj v básni č. 330 a 331; v básni č. 332 je zas podobným spôsobom použitý motív snehu a mesačného svetla.

325.	みよしのの 山の白雪 つもるらし ふるさとさむく なりまさるなり	<b>Belosť snehu</b> na hore <b>Jošino</b> sa musí <b>týčiť vysoko,</b> [lebo] v starom domove sa ešte viac ochladilo
------	--	--

Opäť báseň spätá so starým hlavným mestom Nara prostredníctvom obrazu hory Jošino a starého domova. Zároveň je obraz vysokých závejvov na hore Jošino neklamným znakom vrcholu zimného obdobia. Zaujímavý je spôsob práce s motívom chladu, ktorý je podobný ako v básni č. 317, kde tiež rozprávač sneh vďaka chladu pocíti skôr, než ho uvidí.

326.	浦ちかく ふりくる雪は 白浪の 末の松山 こすかとそ見る	Hľadáme na padajúci <b>sneh</b> blízko pobrežia Neprelejú sa vskutku <b>biele vlny</b> cez horu Sue no macu?
------	--	--

Táto báseň je narážkou na inú báseň v KKS (č. 1093, kniha 20 – Obradné piesne, jedna z posledných básní v KKS): „Som z tých, ktoré by si nechal tak a našiel si niekoho iného? Skôr by sa vlny preliali cez horu Sue-no-Macu.“

Autor tu využil prostriedok elegantnej predstieranej zmätenosti – biele „lvny“ snehu si „pomýlil“ s morským príbojom.

327.	みよしのの 山の白雪 ふみわけて 入りにし人の おとつれもせぬ	Ani len odkaz neprišiel od toho, čo sa vybral prekročiť <b>snehom zaviatu</b> <b>horu Jošino</b>
------	---	--

Báseň č. 327 je výnimočná svojím štýlom, pripomínajúcim priamy štýl MYS (tamtiež: 266). Spájacím prvkom predošlej básne s básňou č. 327 sú obrazy hôr a spoločný pôvod – báseň č. 326 je prvou z troch básní (326-328) skomponovaných v rámci Kambjó no Ótoki Kisai no Mija Utaawase (tamtiež: 440). Rovnako je to s prepojením s nasledujúcou básňou, ku ktorému sa ešte pridružuje spoločná téma ústrania (tamtiež).

328.	白雪の ふりてつもれる 山さとは すむ人さへや 思ひきゆらむ	Môže sa aj človek, čo prebýva v horskom príbytku kde sa <b>hromadí sneh</b> cítiť <b>premožený trápením?</b>
------	--	--

Podľa Browera a Minera (1961: 210) juxtapozícia výrazov *omoi* (myslieť, spomínať) a *kiju* (zmiznúť, roztopiť sa) ukazuje jednak pocit izolácie a straty seba samého (*kiju* v zmysle zmiznúť/stratiť sa pod ťarchou trápenia), a zároveň nádej, že sneh sa roztopí (*kiju* v zmysle topenia sa snehu) a príde jar – implikuje to podľa nich ironickú situáciu, kedy sa sneh roztopí, no nie skôr, než sa „človek, čo prebýva v horskom príbytku“ sám rozplynie kvôli svojej osamelosti. S básňou č. 329 ju spája emocionálna harmónia a použitie rovnakej frázy „byť premožený trápením“ *omoikijuramu* 思ひきゆらむ (McCullough 1985b: 440).

329.	ゆきふりて 人もかよはぬ みちなれや あとはかもなく 思ひきゆらむ	<b>Dolieha na mňa trápenie</b> [že v tomto svete] <b>Padá sneh,</b> Na chodníku Po ktorom <b>nik neprechádza</b> Nie sú žiadne stopy
------	---	--

Báseň č. 329 má podľa Minera (1968: 14-16) buddhistický nádych, ktorý spočíva v prvku bezútešnosti: „najkrajšie veci pominú, realita sa ukáže byť ilúziou, milenci zradia, nádej zvädne, snahy sú márne“; náboženstvo v teórii predstavuje nádej, no jeho zafarbenie v rámci dvorskej poézie bolo pomerne temné. Brower a Miner (1961: 218) dodávajú, že autor uchopil tému života a smrti popisným spôsobom, pričom báseň je alegóriou na jeho život.

330.	冬なから そらより花の ちりくるは 雲のあなたは 春にやあるらむ	[Že] z neba <b>padajú kvety,</b> [hoci] je ešte <b>zima,</b> [je to tým, že] za oblakmi už je <b>jar?</b>
331.	ふゆこもり 思ひかけぬを このまより 花と見るまで 雪そふりける	<b>V zajatí zimy</b> je to nemysliteľné <b>Sneh</b> padá, až medzi stromami <b>vidno kvety</b>
332.	あさほらけ ありあけの月と 見るまでに よしののさとに ふれるしらゆき	V slabom svetle <b>úsvitu</b> by sme si ho mohli <b>pomýliť</b> <b>s ranným mesiacom</b> <b>Čerstvý sneh</b> v osade pri Jošino

Tieto tri básne by ľahko zapadli aj k básňam č. 323 a 324 – podobným spôsobom je tu spracovaná rovnaká téma: elegantná zmätenosť vzťahujúca sa k snehu, ktorý sa podobá na kvety. Sú to zároveň posledné básne odohrávajúce sa počas vrcholného zimného obdobia.

333.	けぬかうへに 又もふりしけ 春霞 たちなはみ 雪まれにこそ見め	Padaj ešte na snehovú pokrývku <b>Zriedkakedy uvidíme sneh</b> až prídu <b>jarné hmlý</b>
------	---	---

Básne č. 333-337, predstavujú ďalšiu skupinu básní – vrchol zimy sa preklopil do poslednej úseku zimného obdobia typického anticipáciou príchodu jari a typickým prirovnaním snehu k slivkovým kvetom (McCullough 1985b: 440).

334.	梅花 それとも見えす 久方の あまきる雪の なへてふれれは	<b>Nebudeme ani schopní nájsť</b> <b>Slivkové kvety</b> Keď <b>sneh</b> neustále padá a zastiera oblohu
335.	花の色は 雪にましりて 見えすとも かをたににほへ	Hoci sa <b>farba kvetov</b> <b>v snehu stratí,</b> [takže] ich nezbadáme,

	人のしるへく	<b>Zavoňajte aspoň</b> Dajte ľuďom vedieť [že ste tu]
336.	梅のかの ふりおける雪に まかひせは たれかことこと わきてをらまし	Ak sa <b>vôňa slivky</b> <b>stratí</b> v napadanom <b>snehu</b> , kto ich <b>rozlíši</b> a <b>odlomí</b> [kvitnúcu halúzku]?
337.	雪ふれは 木ことに花そ さきにける いつれを梅と わきてをらまし	Keď napadne <b>sneh</b> , <b>kvety</b> na stromoch zakvitnú. Ako mám <b>rozlíšiť a odlomiť</b> <b>slivkovú</b> [halúzku]?

Básne č. 334-337 všetky tematizujú druhý spôsob spojenia motívov snehu a slivkových kvetov, ktorý sa od predošlého spôsobu líši tým, kým tam bol sneh prirovnávaný ku kvetom, tu sa jedná o kvety fyzicky prítomné a ukryté v snehu. Typickým spracovaním je vyjadrenie znepokojenia nad tým, že človek nebude schopný rozlíšiť medzi kvetmi a snehom, prípadne odlomiť „správnu“ halúzku – teda tú pokrytú slivkovými kvetmi a nie snehom. Vývoj je v rámci tejto podskupiny badateľný v tom, že v prvej básni sneh stále padá, nebude teda jednoduché identifikovať slivkové kvety; v ďalšej básni nachádzame riešenie pomocou iného zmyslového vnemu než zrakového – pomocou vône; v tretej básni vyjadruje básnik znepokojenie nad možným zlyhaním riešenia prezentovaného v predošlej básni a nemožnosťou rozpoznať halúzku so slivkovými kvetmi; posledná báseň je prakticky len variáciou na predošlú tému bez ďalšieho vkladu.

Päť koncoročných básní – t. j. č. 338-342 reprezentuje jednak záver zimy a príchod Nového roka, a jednak uzavretie sekcie ročných období. Na prvý pohľad môže táto skupina pôsobiť nekoherentne, ale umiestnenie nie je náhodné (tamtiež: 441).

338.	わかまたぬ 年はきぬれと 冬草の かれにし人は おとつれもせず	<b>Nový rok</b> , ktorý som nečakal, <b>prišiel.</b> Zimná tráva vädne, a ľudia sa tu tiež neukážu
------	---	--

339.	あらたまの 年のをはりに なることに 雪もわか身も ふりまさりつつ	Keď nastane <b>koniec roka,</b> aj <b>snehu</b> aj <b>mojich rokov</b> pribúda
------	---	--

V básňach č. 338 a 339 sú vyjadrené rovnaké pocity smútku nad plynutím času (tamtiež) v súvislosti s koncom starého a príchodom Nového roka. Prvá z nich je tematicky blízka básňam č. 322 a 329. Básne č. 339 a 340 sú spojené obrazom snehu a témou Nového roka (tamtiež).

340.	雪ふりて 年のくれぬる 時にこそ つひにもみちぬ 松も見えけれ	Vtedy, keď k <b>Novému roku</b> napadol <b>sneh</b> som sa konečne presvedčil že je <b>borovica</b> vždy zelená
------	---	---

Téma borovice ako vždy zeleného stromu predstavuje kontrast motívu stálosti oproti plynutiu času reprezentovaného príchodom Nového roka. Podľa Helen McCullough sú báseň č. 340 a 341 prepojené okrem témy Nového roka aj použitím sufixu *-keri*, ktorý vyjadruje prekvapenie nad nejakým objavom (tamtiež).

341.	昨日といひ けふとくらし あすかかは 流れてはやき 月日なりけり	Hovoril som „včera“ hovoril som „dnes“ mesiace a dni plynú ako rieka Asuka
------	--	--

Báseň tematizuje prítomnosť, minulosť a prostredníctvom homofónneho názvu rieky Asuka a slova zajtra – *asu*, aj budúcnosť. S prihliadnutím k záujmu kompilátorov o symetrické usporiadanie nie je bez zaujímavosti, že báseň č. 341 ako druhá báseň odzadu a báseň č. 2 z Oddielu Jar – teda druhá báseň odpredu – zdieľajú rovnaký námet (tamtiež).

342.	ゆく年の をしくもあるかな ますかかみ 見るかけさへに くれぬと思へは	Ľutujem, že rok odchádza keď pomyslím na to, že odraz v zrkadle sa už blíži k svojmu koncu
------	---	--

Posledná báseň sa podobá na báseň č. 339, ale bola umiestnená na konci knihy pravdepodobne kvôli spojeniu s nasledujúcou knihou blahoprajných básní vzhľadom k tomu,

že bola podľa predhovoru k nej zložená na cisárske zadanie, a kvôli autorstvu (hlavný kompilátor Ki no Curajuki), aby demonštrovala dôležitosť sezónnych básní ako celku (tamtiež: 441). Slovný základ *kure* sa v tomto prípade vzťahuje ako k odchodu starého roka, tak aj k súmraku života.

## 4. Záver

V predošlých kapitolách sme si predstavili tradíciu, ktorá prispela k vývoju schémy tematického radenia a integrácie básní na základe časovej postupnosti a asociácie obrazov tak, ako bola implementovaná v prvej zbierke z radu cisárskych antológií Kokinšú. Sledovali sme rôzne aspekty vplyvu čínskej tradície, ktorá kompilátorom zbierky slúžila ako dôležitý referenčný bod, popísali sme vývoj a princípy domácej tradície zostavovania zbierok, pričom sme doložili fakt, že KKS bola prvou zbierkou svojho druhu, ktorá toto radenie uplatnila. Zasadili sme tento typ radenia do širšieho literárno-historického kontextu, keď sme poukázali na to, že zvolením tohto typu radenia sa tvorcovia KKS prihlásili k domácej tradícii, a že to prispelo k upevneniu pozície japonskej poézie *waka* ako najvyššieho umeleckého žánru v rámci tradície klasického obdobia.

Analýza oddielov Leto a Zima potvrdila našu hypotézu, že podobne, ako v oddieloch Jar a Jeseň, aj tu nachádzame vnútorné radenie básní primárne na základe časovej postupnosti a asociácie prírodných obrazov. Zároveň sme sa však presvedčili, že tento systém nebol ešte dodržiavaný úplne dôsledne, najmä čo sa týka integrácie básní do menších podskupín. Hoci celok jednoznačne nasleduje tieto princípy, prechody medzi jednotlivými básňami či skupinami básní nie sú vždy hladké, prípadne sa tu uplatňujú rôzne iné kritériá radenia, než je asociácia obrazov, napr. gramatická podobnosť, rétorická technika či autorstvo. V každom prípade mal však tento systém, aj napriek svojim nedokonalostiam, nesmierny vplyv na poéziu prakticky až do predmodernej doby.

Slovami Earla Minera (1968: 80), antológia Kokinšú položila základ pre všetky ďalšie dvorské zbierky a sekvencie a jej básne o ročných obdobiach v KKS položili základy pre dnešné *haiku*. O tom, že Japonci ani po Kokinšú nikdy skutočne nestratili cit pre integráciu, svedčí podľa neho (tamtiež: 30) okrem ďalších cisárskych antológií popularita formy poetického denníka a jeho variácií, ako aj spôsob radenia samostatných *haiku* podľa tém. Kokinšú zostala napriek rôznym zmenám takmer univerzálne akceptovaným štandardom počas celého klasického obdobia, a vďaka pozornosti a starostlivosti venovanej prejavom ročných období nás jej poézia i poézia na nej odchovaných autorov môže dojímať dodnes.

## Pramene a literatúra

### *Pramene*

Kodžima, Norijuki 小島憲之; Arai Eizo 新井栄蔵. 1989. *Kokin wakašú* 古今和歌集 (SNKBT 5.) Tokio: Iwanami Šoten.

Mathesius, Bohumil; Vlasta Hilská-Průšková. 2002. *Verše psané na vodu: starojaponská pětiverší*. Praha: Vyšehrad.

McCullough, Helen Craig (preklad). 1985a. *Kokin Wakashū: The First Imperial Anthology of Japanese Poetry*. Stanford: Stanford University Press.

Strmeň, Karol. 1998. *Kokinšú: Piesne z Cisárskeho úradu pre poéziu*. Bratislava: Petrus.

### *Literatúra*

Andrijauskas, Antanas. 2003. „SPECIFIC FEATURES OF TRADITIONAL JAPANESE MEDIEVAL AESTHETICS“. In *Dialogue & Universalism* 13, 1-2: s. 199-220.

Dostupné z

<<http://web.ebscohost.com.ezproxy.is.cuni.cz/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=b7bd10d5-43b7-4d94-999b-8f549a089946%40sessionmgr115&vid=5&hid=107>>

Brower, Robert H.; Miner, Earl R. 1961. *Japanese court poetry*. Stanford: Stanford University Press.

Keene, Donald. 1999. *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. New York: Columbia University Press.

Klíma, Tomáš. 2011. *Dodatky k učebnici klasické japonštiny*. Praha: Karolinum.

Konishi, Jin'ichi. 1986. *A History of Japanese Literature, Volume Two: The Early Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.

Konishi, Jin'ichi.; Brower, Robert; Miner, Earl. 1958. „Association and Progression: Principles of Integration in Anthologies and Sequences of Japanese Court Poetry, A. D. 900-1350“. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 21, s. 67-127.

LaCure, Jon. 1997. *Rhetorical Devices of the Kokinshu: Structural Analysis of Japanese Waka Poetry*. Lewiston: Edwin Mellen Press.

Lomová, Olga. 1999. „WEN a krásná literatúra v Číně“. In *Literatúra: Sborník literatur Dálného východu*. Praha: Brody.

Miner, Earl R. 1968. *An Introduction to Japanese Court Poetry*. Stanford: Stanford University Press.



McCullough, Helen Craig. 1985b. *Brocade by night: "Kokin wakashū" and the court style in Japanese classical poetry*. Stanford: Stanford University Press.

Rumánek, Ivan. 1998. „Kokinšú (historické súvislosti, kultúrno-literárne poznámky)“. In *Kokinšú. Piesne z Cisárskeho úradu pre poéziu*. Bratislava: Petrus.

Švarcová, Zdenka. 2005. *Japonská literatúra 712-1868*. Praha: Karolinum.

Wixted, John T. 1957. „The Kokinshū Prefaces: Another Perspective“. *The Journal of Asian Studies* 16.

Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/2941636>>